



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFCH  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO – ECO

# **A Construção Discursiva do Conceito de Filmes *Cult***

Talita de Siqueira Marçal

RIO DE JANEIRO  
Julho de 2007  
Talita de Siqueira Marçal

## **A Construção Discursiva do Conceito de Filmes *Cult***

Trabalho de conclusão de curso submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação jornalismo.

Orientador: João Freire Filho

RIO DE JANEIRO

Julho de 2007

Marçal, Talita de Siqueira.

A Construção Discursiva do Conceito de Filmes *Cult*/  
Talita de Siqueira Marçal. Rio de Janeiro, 2007.

110 f.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em  
Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, Escola de Comunicação, 2007.

Orientador: João Freire Filho

1. Filmes *Cult*. 2. Fãs. 3. Discurso. 4. Recepção. 5.  
Distinção Social. I. Freire Filho, João (Orient.). II.  
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de  
Comunicação. III. Título.

Talita de Siqueira Marçal

**A Construção Discursiva do Conceito de Filmes *Cult***

Trabalho de conclusão de curso submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação jornalismo.

Rio de Janeiro, 13 de julho de 2007.

---

Prof. Dr. João Freire Filho, ECO/UFRJ

---

Profa. Dr. Mauricio Lissovsky, ECO/UFRJ

---

Prof. Dr. Micael Herschermann, ECO/UFRJ

---

Prof. Dra. Raquel Paiva, ECO/UFRJ

***“Todos os filmes nascem livres e iguais”***  
***Dedico este estudo aos que acreditam e***  
***trabalham para que um dia a frase***  
***do crítico André Bazin seja possível.***

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por absolutamente tudo, e à  
minha família

Ao João Freire pela compreensão e por ter  
ajudado a tornar o tema exequível

A Rodrigo e Tamara, meus queridos  
pequenos

A Bruno, por todo nosso tempo

À Débora pela amizade incondicional e  
apoio valioso

A Igor também pela amizade e pela  
carinhosa assessoria

A Felipe, Marcelo, Mônica, Nathalia,  
Sidimir, Vinícius e todos os outros  
adorados amigos de Eco que fizeram da  
faculdade anos para sentir saudade

À Alessandra, Bernardo, Carla, Carlos,  
Carolina, José Antônio, Monique, Patrícia  
e aos que desde há muito tempo me  
acompanham, mesmo com algumas  
interrupções no meio do caminho

Aos amigos recentes, nem por isso menos  
especiais, Diogo, Fabíola, Marianna,  
Renato e Thiago

*Afinal, o que é “cult”? Segundo o dicionário Aurélio, “Culto” significa “Adoração ou homenagem à divindade em qualquer de suas formas, e em qualquer religião”. Simples assim. Para nós, que tratamos o cinema como religião, certos filmes são motivos de adoração, logo, são “cult movies” na acepção do termo.*

***(Trecho do texto de abertura do Cultblog,  
escrito pelo jornalista e crítico Marcelo Janot)***

## RESUMO

MARÇAL, Talita de Siqueira. A Construção Discursiva do Conceito de Filmes *Cult*. Rio de Janeiro, 2007 Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007

O rótulo de filmes *cult* está por todos os lados: das vanguardas cinematográficas ao *trash*. Sem ater-se a gêneros específicos, o *cult* contempla comédia, drama, romance, terror e ficção científica. Filmes independentes podem ser *cult*; *blockbusters*, também. A proposta deste projeto é refletir sobre a formação discursiva desta elástica categoria crítica e mercadológica. Para isso, realizamos uma investigação teórica, complementada pelo estudo de caso do canal *Telecine Cult*. Em vez de se estabelecer uma definição fechada e universal do *cult*, capaz de abarcar toda a diversidade, pretendemos discutir a importância de elementos centrais para o entendimento do fenômeno, tais como o ecletismo, a oposição ao *mainstream* e a recepção das audiências. Além disso, nos afastamos da tentativa de encontrar regularidades fílmicas, pois não acreditamos em uma essência que conduza, naturalmente, ao status *cult*. Pelo contrário, defendemos a premissa do *cult* como um gosto socialmente construído. Enfatizamos o valor de distinção autoproclamado e assumido por esses filmes e por seus fãs, tal como as implicações diferenciadoras produzidas ao se separar filmes *cult* de não-*cult*.

FILMES *CULT*, FÃS, DISCURSO, RECEPÇÃO, DISTINÇÃO SOCIAL



## ABSTRACT

MARÇAL, Talita de Siqueira. A Construção Discursiva do Conceito de Filmes *Cult*. Rio de Janeiro, 2007 Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007

The cult movies label is everywhere: from cinema avant-garde to trash. Without restricting to specific genres, cult encompasses comedy, drama, romance, terror and science fiction. Independent movies can be cult; also can blockbusters. The goal of this project is discussing the text construction in this encompassing critics and marketing category. For that, we promote a theoretical investigation, complemented by a studying case of Telecine Cult channel. Rather than establishing a closed and universal definition, we intend to use this question to debate the importance and contradictions of the main elements that are fundamental to the understanding of the phenomenon, such as eclecticism, opposition to the mainstream and audience reception. Besides, this work moves away from the attempt of finding filmic regularities, because we do not believe in an essence that may naturally lead to cult status. On the contrary we support cult as a socially constructed taste. We emphasize not only the value of the self-proclaimed and assumed distinction of these movies and their fans, but also the distinguishing implications aroused when setting apart cult movies and non-cult movies.

CULT MOVIES, FANS, DISCOURSE, RECEPTION, SOCIAL DISTINCTION

## Sumário

1 – Introdução.....	pág. 1
2 – O que são filmes <i>cult</i> ?.....	pág. 7
2.1 – Ecletismo.....	pág. 7
2.2 – Sou contra <i>Hollywood</i> . Isso basta?.....	pág. 10
2.3 – Relação entre fãs e filmes <i>cult</i> .....	pág. 18
2.4 – O ideal romântico.....	pág. 27
3 – A construção do gosto <i>cult</i> .....	pág. 36
3.1 – Nasceu! Meu filme vai ser <i>cult</i> .....	pág. 37
3.2 – O <i>cult</i> e as estratégias de leitura.....	pág. 42
3.3 – Bilheteria <i>cult</i> arrecada capital simbólico.....	pág. 48
3.4 – Diferencie-se: assista a filmes <i>cult</i> .....	pág. 54
4 – O caso do <i>Telecine Cult</i> .....	pág. 59
4.1 – Histórico.....	pág. 59
4.2 – O canal <i>cult</i> .....	pág. 62
5 – Conclusão: chegamos a um conceito?.....	pág. 77
Referências.....	pág. 81
Outras fontes.....	pág. 83
Anexos.....	pág. 84

## 1- Introdução

Um cliente entra numa locadora. Na mesma prateleira, encontra *The Rocky Picture Show*, *Blade Runner* e a saga de *Guerra nas Estrelas*. Continua pesquisando o que pretende levar. Ao lado de *Curtindo a Vida Adoidado*, estão outros filmes estrangeiros que não identifica de imediato. Confuso, recorre ao funcionário mais próximo para saber qual seção é aquela. “O senhor está na parte de filmes *cult*.” Ainda perplexo, insiste: “Filmes *cult*? O que são filmes *cult*?” Desta vez, o funcionário hesita. “Ora, filmes *cult* são... são... filmes *cult*”, responde com um sorriso sem graça.

Apesar de hipotética, a cena ilustra a confusão que esses filmes costumam provocar. Principalmente, porque sob o rótulo de *cult* estão produções bastante diferentes entre si. Para começar, há uma variedade de gêneros: comédia, drama, romance, terror, ficção científica. Em relação à estética, tampouco parece existir elementos em comum - o *cult* vai desde as vanguardas até o *trash*. Nem mesmo no que se refere à lógica produtiva há algum padrão, pois tanto *blockbusters* quanto filmes de baixo orçamento podem ser *cult*. Alguns filmes *cult* foram vistos por milhares de pessoas e amplamente exibidos, ao passo que outros são conhecidos por um grupo restrito de indivíduos e se atém a circuitos fechados de cinema.

Para complexificar o entendimento da conceituação, uma obra cinematográfica pode ser um *cult* evidente na perspectiva de alguns especialistas, enquanto na de outros jamais se cogitaria tratá-la como tal. O status *cult* também varia ao longo do tempo. Certo filme, ao ser lançado, pode passar despercebido e, tempos depois, tornar-se *cult*. O que hoje é tido como filme brega, *trash*, de mau gosto, amanhã pode ser reverenciado como *cult*, justamente, por ter sido outrora brega, *trash* e de mau gosto.

Entender o funcionamento dessa aparente falta de lógica para designar filmes *cult* despertou minha atenção. Contudo, a idéia de que eles pudessem constituir objeto interessante de estudo para a área de comunicação veio apenas em 2005. Em novembro desse ano, a rede de TV a cabo *Telecine* lançou o *Telecine Cult* (TCC), em substituição ao *Telecine Classic*. Pela primeira vez, um canal de televisão estaria rotulando o que seria um filme *cult*. As dúvidas referentes à classificação *cult* confirmaram-se na estréia do TCC. Com a intenção de esclarecer para o público a proposta do novo canal e o que

estaria sendo chamado de *cult*, foram exibidas gravações com artistas e profissionais ligados à TV e ao cinema. Eles davam variadas explicações do que, em sua opinião, seriam filmes *cult*.

Iniciando a pesquisa acerca do tema, confirmei a relevância de ele ser abordado, uma vez que não existe na academia um vasto material teórico que se refira exclusivamente a filmes *cult* e à sua conceituação. No Brasil, isso é ainda mais difícil, como deixa transparecer a bibliografia utilizada nesta monografia. Ela possui muitos títulos em inglês, ao menos na parte que tange de modo mais direto a esses filmes. Em busca realizada no CAPES, banco *on line* de teses e dissertações, não foi encontrada nenhuma referência sobre o assunto.

O objetivo deste trabalho é desenvolver uma reflexão acerca do conceito de filmes *cult*. Problematizá-lo. Compreender como sua construção discursiva é elaborada na academia e na mídia. Mais do que chegar a uma definição fechada e universal, capaz de abarcar toda a variedade, pretendemos discutir a importância e as controversas de certos elementos que são definidores quando debatemos a formulação discursiva desse fenômeno: o ecletismo, a oposição ao *mainstream* e as audiências *cult*. Também será enfatizado o valor de distinção autoproclamado e assumido por esses filmes e por seus fãs, tal como as implicações culturais e sociais disso.

Assim, em vez de se buscar nos filmes características formais, temáticas em comum ou quaisquer outras regularidades que, supostamente, desvelariam o porquê de filmes tão díspares serem referendados como *cult*, nosso olhar vai estar voltado para as diferenças que, apesar de existirem, não excluem o caráter *cult*. Pelo contrário, o diferenciar-se é fundamental nesse processo de caracterização.

Embora a recepção desses filmes fosse um foco pertinente de escolha, na medida em que suas audiências desempenham um papel de destaque para atribuir-lhes o status *cult*, essa não será nossa estratégia. Também não iremos centrar este trabalho nas condições produtivas, nem no modo como os filmes foram realizados. Não é nossa proposta acompanhar o passo a passo de um filme: roteiro, financiamento, contrato com estúdios, formação de equipe, seleção de equipamentos, gravação, montagem, distribuição, entre outras etapas. É importante esclarecer isso, pois tocaremos em questões relativas à recepção e à produção. Entretanto, faremos isso para ilustrar a forma

de ambas se articularem e contribuirão para a classificação *cult*. Optamos por empreender uma análise de como, em torno de certos filmes, é construído o discurso *cult*, tanto na academia quanto na mídia. Especificamente na mídia televisiva, através do canal *Telecine Cult*.

Nossa metodologia consistirá, em um primeiro momento, na investigação teórica do tema. Ela será complementada pelo estudo de caso do TCC, que levará em conta o acompanhamento da sua programação ao longo de cinco meses, desde janeiro até maio de 2007. As únicas exibições contempladas fora deste período serão as já citadas gravações de artistas e outros profissionais sobre a definição de *cult*, já que elas foram veiculadas entre o final de 2005 e início de 2006. Além da grade, estaremos atentos às estratégias de marketing do canal, ao seu site na internet, ao *Cultblog* e à sessão *Telecine Cult*, em cartaz no cinema Odeon toda terça-feira por volta das 20h. Incluiremos entrevistas qualitativas com três profissionais do TCC que pensam e elaboram as diretrizes do canal: o programador Klaus Schmaelter, o gerente de produções e idealizador visual da rede Eduardo Mourão e o crítico de cinema Marcelo Janot.

Quanto à fundamentação acadêmica nesse processo de construção do discurso do conceito de filmes *cult*, duas das principais referências utilizadas remetem a Mark Jancovich. Em seu artigo *Cult Fictions: cult movies, subcultural capital and the production of cultural distinctions*, o autor investiga a relação entre filmes *cult*, academia e mídia. O intuito é desmistificar, por meio de uma reflexão histórica, o esforço de se caracterizar os filmes *cult* como desvinculados da influência acadêmica e midiática. Ele também analisa o comportamento de fãs *cult*, destacando como eles constroem seu senso de identidade através de um posicionamento desviante e a partir de noções de exclusividade.

Essas reflexões serão revistas e ampliadas em *Defining cult movies: the cultural politics of oppositional taste*, coletânea co-editada por Jancovich. Parte-se do pressuposto de que filme *cult* é uma categoria essencialmente eclética, que não é definida de acordo com uma característica única e unificadora compartilhada pelas produções cinematográficas, mas por uma ideologia subcultural através da qual os diretores, os próprios filmes ou as audiências são percebidos como existindo em oposição ao *mainstream*.

Já para embasar o modo singular como as audiências *cult* assistem a esses filmes, será usado o texto *Viewers of Stars, Cult Media, and Avant-Gard*, de Janet Staiger. A autora se concentra nas estratégias de leitura empreendidas pelo público e, ao mesmo tempo, nos elementos contidos nos filmes que acabariam por estimular formas alternativas de se ler o texto fílmico. Ela se aproxima de Bruce Kavin, um dos autores de *A Short History of the Movies*, quando atrela a definição de filmes *cult* a duas condições: o assistir repetitivo de um grupo de devotos e a filmes totalmente diferentes que são idolatrados por público também diferenciado.

No artigo *Portrait of a Cult Film Audience: The Rocky Horror Picture Show*, Bruce Austin também centraliza o papel dos espectadores para a elaboração do *cult*, enaltecendo não só seu assistir repetitivo, mas especialmente o comportamento singular, quase ritualístico, verificado durante esse assistir. Austin levanta outro aspecto definidor do *cult*: a natureza de sua exibição. Segundo ele, deve ser pautada por horários pouco convencionais, como o da meia-noite, e por uma permanência de base contínua e regular nos cinemas.

Um bom exemplo para ilustrar essas ponderações acerca do *cult* são os filmes de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. Em sua maior parte, eles foram realizados na década de setenta. Diversos fatores caracterizam suas produções como *anti-mainstream*. Para começar, ele dirigiu mais de trinta longa-metragens sem qualquer ajuda financeira por parte do governo, em uma época de ditadura militar. Podemos identificar esse esquema de filmagem independente como um dos itens que constitui sua imagem *anti-mainstream*. Além disso, as temáticas e a estética de seus filmes são tidas como anticonvencionais. Ao tratar de assuntos tabus como sexo e de assuntos considerados bizarros como fenômenos sobrenaturais, além de expor cenas de terror repletas de violência e sangue, Mojica se aproxima do *trash*, que é enaltecido por seus fãs como desviante. Muitos de seus filmes são tidos como paródias. Tal é o caso do erótico *Vinte e quatro horas de sexo explícito*, cujas atrizes consideradas feias e com atuações exageradas representariam, na verdade, uma leitura cômica dos filmes eróticos padrão. Além do mais, a esquisitice e excentricidade do Zé do Caixão, personagem criado por Mojica que veste roupas e capa pretas, usa cartola e ostenta unhas enormes, contribui para a classificação *cult*. Especialmente se lembrarmos que o Zé do Caixão aparece em

vários filmes, possibilitando a formação de um público fã do personagem que, por reverenciá-lo, comparece às salas de exibição não só para assistir repetidamente a um mesmo filme, mas em busca de novas histórias do Zé. Esse aspecto da audiência também torna as produções de Mojica *cult*, visto que elas são cultuadas por grupos não só no Brasil, como nos Estados Unidos e na Europa, onde o Zé do Caixão é chamado de Coffin Joe.

Ilustrações à parte e retomando o quadro teórico que iremos contemplar, enfatizamos que o destaque dado aos fãs *cult*, no nosso trabalho, rejeita a imagem deles como receptores passivos. Defendemos que é a maneira como se dá sua atuação enquanto fãs *cult* que contribui para a categorização dos filmes como tal. Os fãs *cult* estabelecem diálogo com seu objeto de adoração, interagem com ele e até o complementam. Essa visão do fã *cult* como produtor afasta-se da perspectiva da Escola de Frankfurt. Se abolimos a crença apocalíptica em um poder de dominação da mídia sobre as massas amorfas, tomamos o cuidado para não cair no equívoco da celebração geral das possibilidades irrestritas de leitura que podem ser atribuídas à mensagem pelo espectador.

As noções ligadas à sociologia do gosto como a de distinção e de capital cultural, já presentes em *Cult Fictions* e *Defining cult movies*, também são utilizadas por Jeffrey Sconce em *Trashing the Academy: taste, excess, and na emerging politic of cinematic style*. Para desenvolver a construção social do gosto, esses estudiosos se embasaram em Pierre Bourdieu, referência clássica no assunto.

Do mesmo modo, recorreremos ao sociólogo francês e a obras como *A economia das trocas simbólicas* e *Distinction – critique sociale du jugement*. Para melhor adaptar o conceito de Bourdieu sobre capital cultural ao caso dos filmes *cult*, incluiremos o conceito de capital subcultural, desenvolvido por Sarah Thornton em *Club cultures: music, media and subcultural capital*, e já aplicado por Jancovich em seus estudos sobre o *cult*.

No diálogo com esses autores e ao longo de todo projeto, está implícita a pergunta: “o que são filmes *cult*?”. Apesar de esse ser o eixo central, pretendemos discutir outras questões, tais como: qual o problema de filmes *cult* se caracterizarem pela oposição ao *mainstream* em vez de pela existência de elementos em comum? Em que

medida a relação com os fãs legitima a etiqueta de *cult*? Por que filmes e fãs *cult* buscam se distinguir dos demais? Quais as implicações sociais e culturais disso?

O *Capítulo 2* iniciará a abordagem analisando, separadamente, três características tidas como imprescindíveis para se pensar a conceituação do fenômeno dos filmes *cult*: o ecletismo, a ideologia subcultural de oposição ao sistema e o culto promovido pelos fãs. Além disso, o Romantismo será apontado como um novo fator a se considerar dentre os aspectos definidores, visto que no discurso desses filmes e de seus fãs reverberam ecos de ideais românticos como “exclusivo”, “raro”, “diferente”, “rebelde”.

A possibilidade de um filme ser pré-concebido como *cult* será o mote do *Capítulo 3*. Nele, desenvolveremos o *cult* não como um status naturalmente atribuído a certos filmes, mas sim um gosto socialmente construído. A partir de trocas simbólicas desiguais, um mesmo texto é lido e (re) apropriado de maneiras específicas por um público também específico. Apesar de ter sido tratada no capítulo anterior, é nesta parte do trabalho que associaremos a reivindicada distinção dos filmes *cult* ao pressuposto de Bourdieu. Ainda vamos esboçar as implicações desse distinguir-se.

O *Capítulo 4* apresenta a análise da programação do *Telecine Cult* e de outros elementos complementares ao canal, mas que são importantes para a elaboração do discurso *cult*. A isso serão intercaladas as opiniões e experiências de profissionais do TCC. Assim, queremos comprovar algumas das teorias anteriormente discutidas e verificar pontos de aproximação e, talvez, de afastamento entre academia e mídia no que tange a essa definição.

Assim, para além do debate sobre o conceito de filmes *cult*, tomamos o cuidado de desenvolver tópicos que julgamos essenciais não apenas para o estudo do *cult*, em particular, mas para a própria teoria da comunicação. Por isso, iremos enfatizar pontos relativos tanto à formação social do gosto quanto à recepção e ao consumo de artefatos culturais, ressaltando a possibilidade de produção de novos sentidos e até de subversão de valores.



## 2 – O que são filmes *cult*?

*‘A categoria cult é só o começo para o entendimento, não um fim em si mesma.’*

(JANCOVICH 2003: 8)

Debater filmes *cult* é como andar em corda-bamba. Isso é tão delicado que, mesmo sendo os filmes a referência textual primária para os estudos realizados a seu respeito, é impossível elaborar uma lista apontando quais seriam os *cult* definitivos. Por mais que alguns filmes sejam citados com certa frequência, não há garantias de que alguém, em um dado momento, não vá questionar e ir de encontro à classificação.

Este capítulo tem a difícil tarefa de discutir a formulação discursiva do conceito de filmes *cult*. Ele partirá de três características apontadas como fundamentais para pensar essa formulação. A primeira delas é o ecletismo, visto que uma variedade de gêneros e subgêneros é abarcada pelo fenômeno. A seguir, vem a ideologia subcultural, através da qual os filmes *cult* seriam, por oposição, os que não se encaixassem dentro de um sistema convencional de fazer filmes. Sistema esse, em geral, associado à indústria cinematográfica norte-americana, corporificada por *Hollywood*. A terceira característica remete à audiência *cult* e ao modo como a interação que ela estabelece com determinados filmes contribui para o carimbo de cultuado. Permeando esses três aspectos, o Romantismo emerge como um novo fator interessante de ser considerado, não só porque o discurso *cult* alude a ideais tipicamente românticos como “exclusivo” e “diferente”, mas como ele se apropria indiretamente deles para se embasar.

### 2.1 – Ecletismo

As comédias fazem rir; os dramas chorar. Romances provocam os suspiros apaixonados; terror, o medo; suspense, a aflição. Além de fazer idéia do que esperar quando assiste a tais tipos de filme, o espectador sabe reconhecer cada um desses gêneros, sem confundi-los. A mesma desenvoltura não se aplica ao caso dos filmes *cult*.

Gera-se confusão. Isso ocorre porque *cult* não diz respeito a um gênero específico. Pelo contrário, ele engloba um cardápio bastante variado.

Sendo assim, não há elementos formais nem temáticos que, por si só, façam com que um filme seja percebido como *cult* no momento em que é assistido. Não há uma “essência” capaz de elucidar, quase instintivamente, a percepção de *cult*. Se, tal como foi dito, o choro pode evocar o drama e o riso a comédia, embora nem sempre filmes nos quais se chore ou se ria possam ser assim rotulados, no caso do *cult* esses indícios sequer existem, uma vez que ele transcende os gêneros.

O termo congrega uma variedade tão ampla de aspectos que Jeff Sconce insere, no mesmo leque, subgêneros aparentemente díspares: *bad film*<sup>1</sup>, *splatterpunk*<sup>2</sup>, *mondo films*<sup>3</sup>, épicos de lutas de espada, filmes antigos do Elvis, filmes governamentais de higiene, filmes de monstro japonês, musicais de festa na praia e quase toda outra manifestação histórica de exploração do cinema, desde documentários de delinquência juvenil até pornografia *soft core* (SCONCE 1995: 372).

Essa lista formulada por Sconce traz exemplos de produções que podem ser categorizadas como *paracinema*. Entendemos que *paracinema* é menos um grupo de produções distintas do que um protocolo de leitura particular. Espécie de contra-estética transformada em sensibilidade de subcultura, na qual são exaltadas todas as maneiras de detritos culturais. Resumidamente, o manifesto explícito dessa cultura é valorizar todas as formas *trash*, seja por tais filmes terem sido explicitamente rejeitados ou simplesmente ignorados pela cultura de filmes legitimada. Muitos filmes do *paracinema* são aclamados como *cult*, tais como *Glen or Glenda* (1953) e *Plan Nine From Outer Space* (1959), ambos do diretor Ed Wood Jr. Daí Sconce dizer que sua lista apenas toca a escala do *cult*, pois ela é como se fosse uma pequena e seleta sub-seção de um set mais amplo, o próprio *cult*. (SCONCE 1995: 372)

---

<sup>1</sup> Filmes considerados de mau gosto.

<sup>2</sup> Também conhecido por *gore film*. Tipo de filme de terror que se concentra em sangue e violência. Utilizando-se de efeitos especiais e do excesso de sangue e tripas, expõe a vulnerabilidade do corpo humano. Um dos *splatter films* de maior sucesso foi *Noite dos Mortos Vivos* (1968), de George Romero.

<sup>3</sup> Documentários que geralmente têm como mote tópicos e cenas sensacionais. Embora grande parte da ação seja ensaiada, o objetivo é mostrar apenas “a realidade”. Buscando chocar a audiência, os diretores *mondo* exibem de tudo: crueldade com animais, acidentes, ritos tribais de iniciação. Por seus títulos, em inglês, levarem a palavra ‘mondo’, são facilmente reconhecidos. *Mondo Cane* (1962), de Gualtiero Jacopetti, foi o primeiro do estilo.

Nos anos setenta, ocorre o chamado fenômeno dos filmes da meia-noite<sup>4</sup> que, em sua maioria, também são exaltados como *cult*. Retomaremos esse ponto adiante. Nesse momento, contudo, é válido mencionarmos o depoimento do crítico de cinema J. Hoberman no documentário *Midnight Movies from the Margin to the Mainstream* (2005). Segundo ele, os filmes clássicos da meia-noite são bem diferentes entre si. Enquanto *El Topo* (1970), de Jodorowsky, bebeu na fonte dos surrealistas, dos filmes de arte e teve pitadas de *western spaghetti*, John Waters com seu *Pink Flamingos* (1972) se inspirou no cinema *underground*. Já *The Rocky Horror Picture Show* (1975) tinha apelo comercial. Apesar de todos integrarem o fenômeno da meia-noite e serem *cult*, tratava-se de filmes muito diferentes entre si.

Além dos gêneros e subgêneros, nem mesmo no que concerne à estética o *cult* esboça algum parâmetro, indo desde os cinemas de arte, passando pelas vanguardas até o *trash*. Sua lógica de produção também incorpora o antagonismo, uma vez que há tanto *blockbusters* quanto filmes de baixo orçamento *cult*.

Diante dessa miscelânea, coube a Mark Jancovich, Antonio Reboll, Julian Stringer e Andy Willis ressaltarem, em *Defining cult movies: the cultural politics of oppositional taste*, a “categoria essencialmente eclética” do fenômeno dos filmes *cult*. Portanto, se a falta de características comuns pode ser, à primeira vista, desesperadora, o que averiguamos é que precisamente essa ausência que os caracteriza. O ecletismo é, então, o elemento inicial para se refletir sobre a construção discursiva dos filmes *cult*. Cabe a advertência de que o eclético é um elemento definidor dos *cult*, mas ele não se aplica quando olhamos um filme isoladamente. Apenas quando olhamos as produções como um todo, em conjunto, comparando-as umas às outras.

---

<sup>4</sup> Suas exibições começaram em Nova York e juntaram séries ecléticas de filmes, indo desde *El Topo*, filme de arte excessivamente *gorey*, passando por clássicos de terror como *Noite dos Mortos Vivos*, indo até *The Rocky Horror Picture Show*, *Pink Flamingos*, entre outros. Mesmo de madrugada, eles atraíram uma base de fãs devotos que, em alguns casos, não apenas os assistiram diversas vezes, como também desenvolveram verdadeiros rituais para acompanhar as projeções.

## 2.2 – Sou contra *Hollywood*. Isso basta?

A oposição ao *mainstream* é outro traço que podemos apontar como norteador da classificação de filmes *cult*. Traduzido pelo que é ‘central’, o *mainstream* costuma ser associado ao convencional, a uma forma de produção que parece ter descoberto uma fórmula eficaz de funcionamento. Por isso, ela é seguida à risca. Não se ousa. Nem se inova. Faz-se o que tem sido feito, como se a estrutura, inabalável, apenas variasse superficialmente.

Do mesmo modo que o *cult*, a discussão conceitual de *mainstream* valeria um trabalho à parte. O que pretendemos fazer, no entanto, é indicar como o sistema central é visto e apropriado pelos apreciadores de filmes *cult*. Genericamente, podemos dizer que o *mainstream* assume a identidade das técnicas, dos gêneros e das estéticas mais populares usados em filmes dentro de uma sociedade (BISHOP 2006: 3).

Seguindo-se essa linha de que o que é considerado *mainstream* em determinado país, pode não sê-lo em outro, enfrentamos a seguinte dúvida: por que o simples fato de um filme ser estrangeiro pode fazer com que ele adquira valor *cult*? Quanto mais afastada da narrativa local a narrativa importada for, de acordo com essa lógica equivocada, maiores seriam suas chances de ter essa valoração. O exotismo do filme estrangeiro não garante o *cult*, mas é um ponto a seu favor, já que devido às diferenças regionais, aquele filme tido por convencional no seu lugar de origem pode ser recebido, em outras áreas, como revolucionário. As especificidades culturais de cada lugar criam condições de os filmes serem lidos e recebidos de outra maneira, distinta da original. Essa nova leitura e recepção favoreceriam ou não ao *cult*.

No artigo *Spanish horror and the flight from ‘art’ cinema, 1967-73*, Andrew Willis demonstra que quando os filmes de terror espanhóis das décadas de sessenta e setenta eram consumidos de maneiras específicas por audiências *cult* fora da Espanha, seu significado dentro do país onde tinham sido produzidos era bem diferente. O primeiro ponto levantado por Willis é qual a razão que teria levado alguns diretores, geralmente vinculados ao cinema ‘legítimo’ e/ou ao cinema de arte, a fazerem filmes de terror. Ele argumenta que enquanto filmes de arte restringiam-se a um seleto grupo de intelectuais, tanto de espanhóis quanto dos que freqüentavam circuitos de casas de arte fora da

Espanha, a virada para o terror permitia não apenas que os cineastas lidassem com materiais subversivos de forma velada, como também conquistassem uma audiência popular espanhola. Apesar disso, o cinema de arte espanhol poderia ser acusado não só de falhar em conquistar uma ampla audiência na Espanha, mas de ter agido para fazer apologia do regime de Franco: a presença internacional desses filmes fez o regime aparecer menos repressivo e mais liberal do que na verdade era. Com isso, não se insinua que os filmes tenham sido feitos para consumo doméstico. Ao contrário, um dos motivos pelos quais foram produzidos foi o terror ser um produto fílmico de fácil exportação. O que Willis sugere não é que o contexto espanhol tenha impedido o acesso supostamente verdadeiro ao sentido de tais filmes, mas que esse é um contexto importante, geralmente ignorado e até mesmo despercebido durante as sessões de tictagem dos filme *cult* que os celebram como exemplos do bizarro e do exótico (JANCOVICH 2003: 6-7).

Embora o *mainstream* esteja ligado ao modo hegemônico que cada sociedade possui de fazer cinema, não podemos negar que ele também é exaustivamente associado à indústria cinematográfica norte-americana. Filmes *cult*, seriam, portanto, aqueles contrários à *Hollywood*. Serão mesmo? Se eles seriam anti-hollywoodianos, o que entenderíamos por filmes hollywoodianos?

Novamente esbarramos em uma questão conceitual que não a do *cult* propriamente dita. Mais uma vez, não temos o de intuito dissertar a respeito dos debates que rondam o termo *Hollywood*. A solução adotada é igual à anterior: abordar a terminologia a partir da perspectiva do *cult*.

Julgamos relevante, no entanto, fazer algumas considerações. No artigo *Ciência e Política de A História do Cinema*<sup>5</sup>, Peter Wollen enumera sete características fundamentais, em sua opinião, para o desenvolvimento do cinema narrativo americano e sua aceitação de sucesso junto às pessoas. Primeiro, haveria uma transitoriedade narrativa para que as histórias fluíssem naturalmente. A seguir, a identificação provocaria empatia e envolvimento emocional do espectador com personagens individuais. Em terceiro lugar, a transparência faria com que a linguagem, as técnicas e os modos de produção se tornassem invisíveis para o público. Em quarto, por meio de uma *diègese* única, o mundo se apresentaria homogêneo e unitário. Em quinto, viria o fechamento, necessário para

---

<sup>5</sup> WOLLEN *apud* GOULART; 2004, 10-11

uma experiência fílmica coerente e independente. O sexto tópico elucidaria o prazer. Os filmes seriam pensados e feitos visando entreter e satisfazer quem os visse. Para terminar, estaria a ficção, com seu conjunto de cenas nas quais os atores, em papéis dramáticos, contariam uma história.

Competiria a *Hollywood* explorar o que avaliasse ser os desejos do público. No geral, seus filmes se baseariam em temas universais, como amor, dinheiro, violência, optando por uma abordagem de entendimento mais fácil. A construção narrativa privilegiaria a narrativa linear em detrimento de experimentações e exercícios de linguagem. Início, meio e fim. Pontos de tensão e alívio cronometricamente escolhidos. Finais claros e, de preferência, felizes. Arquétipos de heróis, mocinhas e vilões nitidamente delimitados por suas ações. O avanço da tecnologia contribuiria para a transparência e para aproximar da realidade o mundo descortinado nas telas, por mais fantasioso que ele fosse. Tecnologia a serviço da verossimilhança.

A expressão ‘indústria cinematográfica’ sugere o outro tratamento usual dado a *Hollywood*. Mais do que primar pelo lado artístico, os filmes hollywoodianos seriam empreendimentos. Para que as superproduções fossem bons negócios, a bilheteria deveria dar um retorno capaz de cobrir os altíssimos custos e trazer o ambicionado lucro. A ordem do dia se tornaria fazer o maior número de filmes possíveis e comercializá-los. Ao somar esse ponto de vista ao da propagação do estilo de vida norte-americano através do cinema, chegaríamos à imagem de *Hollywood* como uma instituição manipuladora e repressiva, intimamente ligada aos interesses dominantes para difundir uma forma cultural coercitiva.

Antes de prosseguirmos, uma intervenção se faz necessária. Enxergar *Hollywood* como essa instituição que emana poder controlador corresponde a nos aproximarmos dos equívocos cometidos pelo radicalismo pessimista da Escola de Frankfurt, que relegava à cultura erudita o legítimo lugar de produção da cultura, do belo e da arte. Apostando no encanto irresistível de os meios de comunicação de massa - no qual se enquadra o cinema - de narcotizar, estupidificar, despolitizar e alienar o público, os frankfurtianos ignoravam a capacidade e a variedade das reações individuais. Para esses teóricos, as audiências eram amorfas e ingênuas. Assim, eles tampouco reconheciam nas produções e manifestações de massa um espaço de construção cultural e artística, desconsiderando

que a recepção e o consumo podem subverter a lógica produtiva. Voltaremos a esse item quando tratarmos de fãs *cult*.

Ponderações à parte, não devemos menosprezar a importância que *Hollywood* reserva à lógica econômica e comercial, nem a influência que essa lógica exerce sobre sua produção fílmica e respectivas significações desencadeadas.

Nessas breves explicações a respeito do modelo narrativo norte-americano, personificado por *Hollywood*, tencionamos mostrar como ele é habitualmente visto pela audiência *cult*. Inclusive, cabe levantar até que ponto, para se contrapor a esse modelo, essa audiência não o estereotipa e acaba imprimindo-lhe aspectos totalizantes, nem sempre verificáveis na prática.

De qualquer modo, ligar produções dispendiosas ao sistema central, enquanto, por oposição, se festeja as produções de baixo custo é outro aspecto que colabora para o status *cult*. Livre das amarras ideológicas, temáticas e estéticas que a dependência financeira supostamente impingiria, o filme poderia ousar. Ao operar em um setor não-comercial, o cineasta independente abusaria da criatividade.

O valor de filmes de baixo orçamento é: eles podem ser expressões transcendentais da visão individual e da peculiar originalidade de uma única pessoa. Quando uma corporação decide investir \$ 20 milhões em um filme, a cadeia de comandos regula cada degrau, e a nenhuma pessoa é permitido livre reinado. Encontros com advogados, contadores, e conselhos administrativos da corporação são do que filmes em *Hollywood* se tratam... Geralmente filmes [de baixo orçamento] são excêntricas – até extremas – apresentações de indivíduos expressando livremente sua imaginação, que durante o processo de filmagem improvisa soluções criativas a problemas de ordem circunstancial ou orçamentária – mais amplamente a última. Em segundo lugar, eles costumam apresentar visões impopulares – e até radicais - de injustiça social, política, racial ou sexual, hipocrisia em religião ou no governo; ou, de outras maneiras eles atacam tabus relacionados à exposição da sexualidade, violência, e outros mais (SCONCE 1995: 381, 382).

Esse trecho demonstra uma crença desmedida na liberdade econômica, pensada somente como pré-condição para que inovações sejam testadas, esquecendo que o orçamento, como qualquer esquema de produção, traz suas restrições.

Além dos aspectos mercadológicos e de linguagem adotados pelo *mainstream*, os filmes *cult* também se esforçam para se distinguirem da academia. Afastar-se do discurso padrão, legitimado, seja ele qual for. Essa é a intenção.

Tratado como um gênero que teria uma espécie de apelo para o *cult*, na medida em que escapa do convencional, o *paracinema* reivindica para si uma espécie de força disruptiva no mercado cultural e intelectual, no que se opõe, respectivamente, à *Hollywood* e às universidades. Ao enaltecer a estética *trash*, privilegiando o excesso e os artefatos, em geral, de mau gosto, o *paracinema* aspira à condição de contra-cinema. Com uma retórica cáustica, ele promove uma visão alternativa de arte cinematográfica, na qual o cânone estabelecido como cinema de qualidade é agressivamente atacado. O que a academia ridiculariza, entretanto, é valorizado.

Acadêmicos enfatizam a manipulação de estilo como meio sistemático de experimentação artística e virtuosidade técnica. Eles premiam a transgressão consciente de um cineasta que objetiva criticar o meio estética e/ou politicamente. Por outro lado, os espectadores do *paracinema* privilegiam o nascimento, ao acaso, de desvios estilísticos e temáticos. Subverte-se o ruim, equiparando-o ao brilhante. Raramente os filmes do *paracinema* exibem seu aclamado aspecto formal como resultado de uma agenda artística ‘consciente’. Isso não implica, contudo, que aspectos de estilo e de autoria não sejam importantes para essa comunidade. Em vez de explorar a aplicação estilística com técnicas de elite de um artista de cinema, ela reverencia as ‘falhas’ ou distorções desviantes do convencional. Os diretores-autores, no *paracinema*, são valorizados mais como excêntricos do que como artistas. O afastamento de *Hollywood* se dá, não necessariamente, por uma intencionalidade, mas pelos efeitos de pobreza e inaptidão técnica. De acordo com o diretor Frank Henlotter, através de uma direção ruim, um filme começa a assumir contornos surrealistas, conduzindo uma história batida a novas fronteiras. São essas anomalias que fazem os filmes do *paracinema* serem enaltificados como únicos, corajosos e, principalmente, subversivos. Diante de sua audiência, eles constituem um verdadeiro cinema de oposição, já que não exibem coisas vistas regularmente, tanto em relação à forma quanto em relação ao conteúdo (SCONCE 1995: 385).

Para esclarecer o que seria essa estética desviante, segue abaixo um manifesto extraído de *Zontar*, publicação que discute *paracinema*:

Atuação transparente; apaixonante cenário mastigado; mal disfarçada bebedeira ou desprezo pelo roteiro; - esses são os segredos da atuação zontariana no que ela tem de melhor (...) leituras imóveis de diálogo de Acquanetta; o bêbado John



Agar congelado à sua cadeira no *Curse of the Swamp Creature*; - essas grandes performances aproximam-se massivamente dos últimos clássicos do ZONTARISMO. Essas não são tanto performances, mas revelações da verdade Humana. Nós não somos ‘entretidos’, nós mal simpatizamos com nossas almas gêmeas que sofrem nas telas. Essas performances não são fantasia escapista, mas uma pesada injeção da TERRÍVEL VERDADE (SCONCE 1995: 385, 386).

O irônico do *paracinema* e de outros estilos cujos filmes costumam ser atrelados ao *cult* é que, embora se apresentem como opostos à academia e ao mercado, esforçando-se também para isso, na prática, essa separação não se concretiza.

Primeiramente, porque tal como Jancovich argumenta em *Cult Fictions*, o desenvolvimento acadêmico de estudos de filmes e suas ondas de radicalização andam de mãos juntas com as transformações das audiências *cult*. Esses fãs, com seu conhecimento e repertório fílmico, ao entrarem na universidade podem se sentir atraídos para transformarem em objeto de estudos sua afinidade prévia ou, pelo menos, mostram-se mais abertos e propícios a trazerem para dentro da graduação a discussão sobre tais filmes. Discussão essa que, talvez, se não fosse pela receptividade dos fãs graduandos, continuasse sendo tratada como ‘menor’, irrelevante, condenada ao limbo acadêmico.

Paradoxalmente, esses alunos estão candidatando-se para obterem validade e autoridade cultural sobre assuntos de política e gosto, ao passo que como fãs *cult* questionam e repudiam esse tipo de autoridade. Nesse processo transitório de fã para estudioso e de conversão do conhecimento cultural para a legitimidade educacional, a proposta de marginalização dos filmes *cult* fica na encruzilhada de como continuar mantendo-se como oposição, se, em concomitância, vai sendo aos poucos assimilada disciplinarmente.

Além disso, o que constatamos é que ao querer se diferenciar do que é comum, padrão, o público de filmes *cult* acaba assumindo uma postura discursiva similar aos valores burgueses que conclamavam combater, uma vez que os *cult* não são acessíveis a qualquer pessoa. Como aprofundaremos adiante, o culto a um filme demanda não apenas formas de adoração intrínsecas a determinados grupos, como também requer que se tenha uma leitura específica, a qual, muitas vezes, depende de todo um repertório cultural pré-existente.

Querendo romper com a indústria e com o mercado, o que se ignora é que ocorre uma segmentação. Os filmes *cult* acabam sendo assimilados por nichos específicos de audiências. Esse tópico também retomaremos com a questão dos fãs *cult*.

Outra verificação que faz cair por terra toda a aura de rebeldia incorporada pelos filmes *cult* talvez seja o maior de seus problemas: o conceito fundamentado na oposição. Definidos a partir de uma ideologia subcultural, o que é significativo a esses filmes é a diferença do *mainstream* e não a existência de valores próprios de unificação, os quais deveriam ser compartilhados por sua audiência. Colocando-se como opostos, os filmes *cult* acabam, em última instância, reafirmando o que é central. Afinal, para eles serem desviantes é porque pressupõem e reconhecem haver um modo “convencional”, “normal” de se produzir filmes.

A paródia da entrega do Oscar, o *Gold Turkey Awards* ilustra isso perfeitamente. O critério para a premiação não é o sucesso dos filmes, mas suas falhas. Segundo Jancovich, essa cerimônia de pastiche não é projetada para se opor à *Hollywood*, ao *mainstream*, à cultura comercial ou ao bom gosto, mas para reafirmá-los. Certamente, a diversão de ser agraciado com esses *turkeys* está na sua ridícula inaptidão, e isso é armado de tal maneira que se pressupõe e se endossa a legitimidade de uma norma da qual eles reivindicam se diferenciar (JANCOVICH 2002: 313).

Por fim, concluímos que a formulação de um conceito somente a partir de uma oposição imaginada causa inúmeros problemas. Por duas vezes ao longo deste tópico, esbarramos na mesma dificuldade. Partindo do pressuposto de filmes *cult* serem anti-*mainstream* e anti-hollywoodianos, cria-se, antes mesmo do *cult*, a necessidade de se ter o entendimento de *mainstream* e de *Hollywood*. Apesar de alguns aspectos terem sido abordados e se mostrado recorrentes quanto a essas duas definições, fica a dúvida de até que ponto as diferentes audiências *cult* partilham, ao menos de maneira semelhante, o sentido de ambos os termos e, também, até que ponto eles não são generalizados e estereotipado por elas. Além do mais, definir-se a partir de uma postura contrária a algo acaba assegurando e legitimando o *status quo* do que, a princípio, se deseja transgredir.

Até aqui ainda não tínhamos levantado uma ressalva de extrema importância. Apesar de a cinematografia *cult* ser constantemente associada a esse lado transgressivo e

contestador, há filmes *cult* que não se enquadram nessa teoria. Recorrentemente lembrado é o caso de *Guerra nas Estrelas*.

Se filme *cult* seria sinônimo de uma filosofia do ‘abaixo à *Hollywood*’, como produções saídas diretamente de grandes estúdios acabam sendo consideradas *cult*?

A explicação mais lógica seria admitir a possibilidade de se fugir dos padrões, mesmo que se esteja dentro do chamado *mainstream*. Assim, um filme feito por *Hollywood* não significaria que ele tenha sido rodado dentro daquele modelo narrativo canônico da indústria norte-americana. Até mesmo por questões mercadológicas, é aceitável que, em dadas ocasiões, filmes hollywoodianos poderiam optar pela ousadia e pelo experimentalismo.

Todavia, isso não se aplica à *Guerra nas Estrelas*. Apesar de seus arrojados efeitos especiais e de os episódios da série terem sido filmados de trás para frente, os filmes de George Lucas e sua lucrativa bilheteria parecem ter funcionado de acordo com a lógica da indústria cinematográfica norte-americana. Embora o diretor goste de lembrar que o primeiro filme da saga, de 1977, tenha sido gravado com um orçamento baixo, mediante aspectos como tecnologia, maquiagem, figurino utilizados, os demais episódios já se encaixam em um esquema industrial de superprodução.

O que leva, então, esse filme a ser uma espécie de clássico dos filmes *cult*? O que faz com que *Guerra nas Estrelas* seja praticamente um exemplo-definição? Em outras palavras, quando não se sabe explicar o que são filmes *cult*, por que é comum que se recorra ao subterfúgio de dizer “*Guerra nas Estrelas é cult*”?

Como alguns filmes feitos não só de dentro do *mainstream*, mas também seguindo moldes por ele consagrados, são reverenciadas como *cult*, inclusive, por um público inserido dentro da mesma cultura da produção fílmica? Entram em cena, então, as audiências e a relação que elas estabelecem com os objetos exibidos nas telas. Antes disso, devemos assinalar que apesar de toda problemática acarretada pela definição de filmes *cult* como alternativos ao convencional, essa oposição costuma ser sim sustentada, principalmente, por fãs *cult*, que vêem nela uma estratégia de diferenciação. Esse esforço de se opor constituiria, por fim, outro elemento delineador da construção discursiva acerca dos filmes *cult*.

### 2.3 - Relação entre fãs e filmes *cult*

*‘O que se pode dizer de todos os filmes cult é que a sua audiência os identifica como tal.’*

(AUSTIN 1981b: 44)

Assim como a tradução do termo *cult*, que em português significa culto, deixa transparecer, uma das características mais marcantes dos filmes *cult* é eles serem cultuados. Porém, fazemos a advertência de que não se trata de uma questão quantitativa, na qual a lógica da soma e da multiplicação de fãs que se consegue angariar é o que determina, proporcionalmente, o status de *cult*. Pode-se ter um filme *cult* cujo público e número de fãs são reduzidos. O importante é a relação que será construída acerca do filme, como ele será adorado e, especialmente, as maneiras de apropriação e reapropriação por seus admiradores.

No artigo *Portrait of a Cult Film Audience: The Rocky Horror Picture Show*, de Bruce Austin, o autor prevê dois aspectos definidores dos filmes *cult*. Um deles remete à audiência, que também é o seu objeto de estudo em questão. Para Austin, os filmes *cult* podem ser caracterizados de forma única pelo assistir repetido de um determinado grupo de indivíduos. O outro aspecto levantado como definidor do *cult* é o da natureza de sua exibição. Apóia-se a tese de que para ser *cult*, um filme tem que estar em cartaz em horários diferenciados, como à meia-noite. Além disso, sua permanência nas telas deve ter uma base contínua e regular de ao menos uma vez por mês. Ao se considerar a exibição, o autor admite excluir produções como *Guerra nas Estrelas*.

Austin ainda descreve o comportamento das audiências no caso do *The Rocky Horror Picture Show*. Mais do que uma presença repetitiva às salas de cinema, ele destaca as atitudes específicas dos fãs durante o filme, como se celebrassem um ritual, no qual a plenitude não é alcançada com o simples ver a história nas telas, mas apenas a partir da interação dos espectadores. Assistir não é o bastante. O autor atenta que os fãs não apenas integram organizações e publicações que exaltam e debatem o filme, como também participam ativamente das exibições: fazem perguntas aos personagens, retrucam seus comentários e acrescentam falas aos diálogos. Em uma determinada sequência, os

protagonistas Brad e Janet andam com dificuldade pelo escuro numa noite de chuva. Para ajudá-los, os espectadores acendem lanternas, isqueiros ou velas com o intuito de lhes mostrar o caminho. A audiência também cria seus próprios efeitos especiais, propondo brindes quando isso é feito na história e jogando água uns nos outros com pistolas de brinquedo também na cena da chuva. Austin conclui que o público do *Rocky Horror* interage tanto entre si quanto com os personagens e a ação que está ocorrendo na tela. Para o estudioso, esse tipo de postura no cinema explicaria a primeira ida a esse filme e, principalmente, o comparecimento repetido às salas.

Em relação ao comportamento da platéia de *Rocky Horror*, há um depoimento, tirado do documentário *Midnight Movies from the Margin to the Mainstream*, que elucida o pensamento de Austin. Sol Piro, presidente do *Rocky Picture Show Fan Club*, ao recordar como eram as sessões, descreve:

Quando ele [Brad] chuta o pneu no início na chuva, [espectadores] gritam *Chuta*. Quando Janet anda na chuva com um jornal na cabeça, *Compre um guarda-chuva mão-de-vaca*. Depois, surgiram os acessórios. Na música *There's a Light*, as pessoas acendiam isqueiros, lanternas ou velas. Então, além de falar com a tela e participar levando acessórios, as pessoas começaram a se fantasiar. (...) Nós falávamos com a tela, interpretávamos o filme e usávamos os objetos de cena. Tomamos posse do filme e o transformamos em parte de nossas vidas. (...) Além de participarem dos filmes, os fãs o estavam tirando de Richard O'Brien [seu roteirista e criador], dos produtores, dos realizadores, do estúdio. Foi a primeira vez que o público se apropriou de um filme. E ele [o público] se tornou parte do show.

Piro comenta que desde os primeiros minutos, quando surgiu do meio da tela preta uma boca falante vermelha, desconfiou que fosse gostar do filme. Passada a marcante experiência de estréia, resolveu retornar todas as sextas e sábados. Não demorou até dar conta de que, ao rever o filme duas, três vezes, começava-se a notar coisas antes despercebidas e a cantar junto. Ele estima ter visto *Rocky Horror* pelo menos três mil vezes, tendo parado de contabilizar na de número dois mil. Todas essas informações são fundamentais, pois não só ilustram o tipo de relação de culto entre um fã dedicado e seu objeto, mas também atribuem outra dimensão ao que Piro comenta, uma dimensão vinda diretamente do interior de como os fãs viam seu próprio envolvimento com o filme. Curiosamente, eles reconhecem a reapropriação. O filme só se concretiza em seu contato com o público, como afirma Piro que os fãs se apossaram dele de tal forma que ele deixa

de ser exclusivo de seus idealizadores. Até porque os fãs se tornaram partes constituintes. Sem eles, o show não está completo. Os fãs são sujeitos do filme.

Nesse ponto, a tese de Austin que exclui do *cult* *Guerra nas Estrelas* merece ser revista. Apesar de a série ter sido exibida em horários convencionais, o que para ele é item eliminatório, desconsidera-se que seus fãs têm comportamento semelhante: vêem o filme repetidas vezes, comparecem às estréias fantasiados, utilizam acessórios, se organizam em fã clubes, escrevem e debatem sobre os episódios, ou seja, interagem.

Também no que se refere ao fenômeno da meia-noite, Janet Staiger, em *Viewers of Stars, Cult Media, and Avant-Gard*, lembra que esses filmes e a celebração em torno das audiências de *The Rocky Picture Show* de meados dos anos setenta ajudaram a despertar o interesse dos estudiosos da mídia em explicar os filmes *cult*. Assim, Staiger além de destacar o papel ocupado por *Rocky Horror* para a análise do *cult*, explicita a relevância dos espectadores para que se promova tal categorização. Essa idéia reaparece quando ela concorda com a descrição de Bruce Kawin de que o filme *cult* tem sido definido, mais frequentemente, ou como qualquer filme visto repetidamente por audiência devota ou como um filme radicalmente desviante ou diferente, assimilado por uma audiência também desviante.

Outro que toma o papel dos fãs como essencial para se pensar filmes *cult* é Mark Jancovich. Ele compactua com a linha de que tais filmes seriam incorporados por uma audiência não-convencional. Sua tese é de que as ideologias de subcultura são imprescindíveis para as culturas de fãs, pois sem elas os fãs não podem criar o senso de distinção que os separa do que Fiske se referiu como ‘audiências mais normais e populares’. Em vez de mais um simples consumidor cultural, ser fã de filme *cult* implica em ser interessado e diferente (JANCOVICH 2002: 308).

Para os fãs de filmes *cult*, a idéia de que possam ser confundidos com fãs de filmes do *mainstream* é assustadora e inadmissível, na medida em que a imagem do consumidor da cultura de massa reduz-se, para eles, a de um espectador conformado, incapaz de cogitar rebelar-se contra o sistema, aceitando resignadamente seu discurso. A cultura de massa e seus adeptos são construídos como um “outro” inautêntico, um “outro” leproso do qual se afastar é medida de segurança indispensável para evitar a contaminação. Quanto mais distante se fica desse “outro”, menos palpável ele se torna,

como se houvesse uma alienação que contribuísse para legitimá-lo como algo amorfo, destituído de história e de inserção política, econômica, social. Essa visão em relação à cultura de massa equivale a da Escola de Frankfurt, como já mencionamos.

Especificamente em relação aos fãs, independente de serem ou não fãs *cult*, observamos que, numa linha acadêmica tradicional, os frankfurtianos os viam não apenas como exemplares máximos da passividade em relação aos poderes de manipulação da mídia, mas os caracterizavam como fanáticos, cujas atitudes se aproximavam da desordem e da barbárie. O ser fã era associado a um comportamento doentio comumente identificado com membros de uma classe popular, pois enquanto seu prazer vinha de um descontrole, de uma adoração exagerada, membros de classes mais altas teriam discernimento para apreciar os produtos culturais de forma comedida e, por isso, adequada. Através da moderação mantinha-se o distanciamento estético capaz de assegurar que algo fosse apreciado de maneira saudável e não patológica, exacerbada, como faziam os histéricos e obsessivos fãs.

Com os Estudos Culturais e seu interesse nos processos de recepção, começou-se a avaliar a relação entre público e cultura de massa de modo mais complexo. Henri Jenkins foi um dos primeiros a criticar a idéia de pensar os fãs apenas como consumidores, defendendo-os como também sendo produtores (CURI 2005: 21).

Através do consumo, os fãs não absorvem o produto tal como ele é vendido, mas se apropriam dele de modos específicos e diferenciados, agregando e/ou subvertendo valores de acordo com sua identidade e estilo de vida. Isso retira a passividade do fã enquanto receptor, visto que mesmo nessa posição ele tem mecanismos próprios de interpretação para re-significar os textos apreendidos.

A imagem do fã como um agente que atua sobre os produtos que consome vai para além da interpretação textual. Fãs reúnem-se em organizações, escrevem a respeito de seus objetos de culto, criam *fanzines*<sup>6</sup>, abrem salas de bate-papo para discussão na internet, fabricam produtos culturais que remetem a seu objeto de adoração e, inclusive,

---

<sup>6</sup> Referência a *magazines* (revistas). Publicações escritas por fãs e para fãs que falam a respeito de seu objeto de culto.

aproveitam o maior acesso à tecnologia e aos meios produtivos para rodarem os chamados *fan films*<sup>7</sup>.

Diante desse último modo de atuação, os fãs de filmes apresentam uma situação interessante: a de eles mesmos, à revelia da equipe de filmagem dos filmes que idolatram, tomarem para si a função de fazerem outros filmes, seja para esclarecer o que seu objeto inicial de culto deixou confuso, seja para dar versões próprias do que gostariam que tivesse originalmente acontecido nas telas. Mais do que partilharem com a equipe do filme adorado a autoria da obra, os fãs se transformam em verdadeiros autores e criadores de novas obras. Obviamente, o objeto primeiro de reverência será tomado como base. Porém, a partir dele, os fãs constroem um mundo próprio. Um exemplo de *fan film*, apontado por Pedro Curi em seu trabalho de conclusão de curso, é *Revelations*. Situado entre o terceiro e o quarto episódio de *Guerra nas Estrelas*, ele narra uma revolução que nunca foi imaginada por George Lucas. *Revelations* simboliza a sofisticação dos filmes feitos por fãs, visto que, ao contrário da maioria, seus quarenta minutos de duração tiveram um orçamento de vinte mil dólares. Tamanho investimento serviu para arcar não só com figurinos realistas, mas com diversos efeitos especiais. A produção teve mais de um milhão de espectadores em todo o mundo. Novamente, o trabalho participativo dos fãs de *Guerra nas Estrelas*, parece contribuir para seu status *cult*.

A capacidade de organização também pode ser vista como reflexo de quão cientes os fãs estão de seu papel mobilizador. Mais uma vez, utilizamos o depoimento de Sol Piro, presidente do *Rocky Picture Show Fan Club*. Ao posicionar os fãs como integrantes do show, Piro reivindica, com segurança, a função de sujeitos, restrita tradicionalmente aos produtores, no caso, roteirista, diretor, equipe de filmagem, entre outros profissionais.

Com essa exposição, almejamos desmontar a passividade e patologia atribuídas pela Escola de Frankfurt aos fãs em geral, independente da separação de fãs *cult* ou não. Embora os exemplos usados digam respeito à interação das audiências *cult* com seus filmes, sob hipótese alguma queremos insinuar que o diferencial entre os fãs *cult* e os espectadores de massa (ou dos fãs dos produtos culturais de massa) está no fato de os

---

<sup>7</sup> “Produções independentes feitas por fãs, baseadas em um objeto da cultura oficial, e voltados pra outros fãs. São filmes feitos geralmente para preencher lacunas deixadas nas histórias ou para mostrar uma visão diferente sobre aquele objeto, seguindo uma série de modelos narrativos. Não têm como objetivo o lucro e são feitos por diversão.” (CURI 2005: 11)



primeiros serem fãs atuantes, enquanto os outros adotariam uma postura passiva. Afirmar isso corresponderia a cair na já criticada lógica frankfurtiana.

Objetivamos mostrar a peculiaridade da relação desenvolvida entre determinados fãs e filmes, relação essa que acabaria contribuindo para a construção do *cult*. O papel da audiência e a forma de adoração empreendida por ela são fundamentais para se pensar a definição de filmes *cult*. A singularidade não está localizada nas fantasias, nos acessórios, nem no conteúdo das falas e gestos que acrescenta. Até porque para um filme ter uma audiência *cult* não se exige o cumprimento de uma lista de táticas aplicadas indiscriminadamente: todos os fãs *cult* seriam obrigados a se vestir como os personagens, a falar e a interpretar diante da tela, a contribuir para *fanzines* ou realizarem *fan films*. Não reside no fazer em si de certas coisas a postura da audiência *cult*. A maneira como ela se relaciona com o objeto de adoração varia e pode, inclusive, dispensar todas essas formas de comportamento que foram enumeradas. Para uma audiência ser *cult*, ela tem que reverenciar o filme e, sobretudo, dominar a maneira pelo qual esse filme é adorado. É como se houvesse um ritual de veneração intrínseco a essas comunidades de fãs. Somente eles, por estarem “dentro” conhecem o código, mesmo que não envolva fantasias, diálogos, etc.

No comportamento peculiar frente aos filmes idolatrados que os fãs *cult* encontram uma forma de se discernir dos demais. Em outras palavras, não só a adoração *cult* é diferente pelo modo como é conduzida, mas também os fãs, ao adorarem um filme de modo singular, contribuem para seu status *cult*. Ao adquirirem esse status, o filme afasta-se simbolicamente do *mainstream*, diferencia-se. Conseqüentemente, os fãs também se diferenciam, pois se eles veneram um objeto diferente, é porque eles não são um público comum e sim um público também distinto.

Evocando uma ideologia de subcultura, à margem do centro, os fãs *cult* chamam para si essa imagem marginal. Tal como os filmes *cult* dependeriam de um senso de distância em relação à mídia e à academia, seus respectivos fãs se apresentam como pessoas afastadas da influência midiática e acadêmica. Para desconstruir essa idealização e mostrar tais instituições como meio de congregar fãs e organizar subculturas, Jancovich refuta o suposto senso de afinidade espontânea para a emergência das audiências *cult* e traça um panorama histórico de como elas se desenvolveram.

Embora Janet Staiger, em *Viewers os Stars, Cult Media, and Avant-Garde*, recorda que J. Hoberman e Jonathan Rosenbaum argumentem que a prática *cult* de assistir filmes já tivesse ocorrido entre os surrealistas das décadas de vinte e trinta, Jancovich delinea sua linha do tempo a partir do período entre o final dos anos quarenta e início dos cinquenta. Com o declínio do número de pessoas que iam ao cinema, muitos foram convertidos em cinema de arte na tentativa de evitar o fechamento. Assim, em vez de rejeitar o comércio, o cine arte nos EUA foi produzido por uma necessidade comercial.

O público desses novos cinemas era baseado em classe e em um processo geograficamente exclusivo. Antes de 1950, 40% de todos os cinemas de arte localizavam-se em Nova York e 60% das receitas nacionais para o típico filme de arte vinham somente de Manhattan. Até mesmo fora de Nova York, o circuito era amplamente confinado às cidades universitárias como Ann Arbor, Michigan e Medison, Wisconsin. Como mercado especializado, o cinema de arte era lucrativo. Ao longo das décadas de cinquenta e sessenta, esse tipo de cinema continuou a se desenvolver e foi complementado pelo cinema de repertório, ligado originalmente às sociedades universitárias. Elas se formaram para re-exibir antigos clássicos e muitas acabaram sendo convertidas em cinemas de repertório durante os anos sessenta. Na década seguinte, ocorreria o que Gomery chamou de ápice do cinema de repertório: o fenômeno dos filmes da meia-noite (JANCOVICH 2002: 317).

O autor defende, assim, o vínculo existente entre o desenvolvimento de audiências de filmes *cult* e as audiências dos cinemas de arte e de repertório. Prossegue dizendo que esse desenvolvimento corresponde a mudanças acadêmicas de atitudes em relação ao jeito de se lidar com os filmes. Formula, então, um paralelo: enquanto a fase dos cinemas de arte corresponde, de maneira próxima, aos gostos de teóricos da cultura de massa, como Dwight Macdonald, que rejeitaram *Hollywood* em prol da vanguarda européia, a fase das sociedades universitárias eram equiparadas aos gostos dos teóricos do autor, como Andrew Sarris, que procuraram deslocar as vanguardas européias e fazer uma reavaliação dos filmes hollywoodianos. Sarris celebrava filmes feitos dentro de *Hollywood*, mas somente aqueles que podiam ser vistos como críticos ao convencionalismo hollywoodiano. Ele privilegiava, então, produções de “mau gosto”

para contrapô-las às chamadas grandes produções, associadas ao *mainstream*, pois acreditava que as primeiras eram demonstrações de maior liberdade de expressão do diretor do que as segundas. Apesar de Sarris ter fornecido instruções para se encontrar o artístico dentro de filmes de baixo orçamento, a influência do estruturalismo francês foi decisiva para o enaltecimento da inaptidão. Faz-se menção a uma introdução escrita por Cosmoli e Narboni na *Cahier du Cinema*, na qual foi oferecida uma alternativa de redimir formas não-vanguardistas específicas do cinema, mais especificamente, aquelas que tivessem alguns aspectos de um cinema de autor e alguns da cultura de massa.

Tais formas não-vanguardistas não precisavam demonstrar uma crítica consciente nem inconsciente da ideologia dominante, pois de algum modo, ao falharem no funcionamento previsto, elas expunham um abismo entre o ponto inicial e o produto finalizado. Seja por qual motivo fosse, esses filmes permitiam que a ideologia fosse vista. Em vez de ela aparecer naturalizada, transparente, imperceptível, a ideologia era manifestada e notada. Através desse tipo de armação crítica, os fãs *cult* estavam livres para apreciar filmes elogiados não por seu valor artístico inerente, mas pela sua extraordinária falta de valor artístico ou por suas posições contraditórias e ideológicas (JANCOVICH 2002: 317).

Notamos, através dessas argumentações, que as audiências *cult* não podem ser desvinculadas da academia. Primeiramente, porque os cinemas de arte, repertório e as sociedades universitárias, fundamentais para seu desenvolvimento, estão intimamente ligados a um público universitário. Em segundo lugar, porque os próprios estudos acadêmicos influenciaram e foram influenciados pelos gostos e pelos interesses dos fãs *cult*. Se a academia valida um outro olhar sobre determinados filmes, que passam a ser valorizados pelo não-convencionalismo de sua arte, as celebrações promovidas pelas audiências também incitam novas perspectivas de estudos, como foi o caso dos filmes da meia-noite, especialmente, através do ícone dos fãs de *The Rocky Picture Show*. Mais uma vez, cai por terra a aura enaltecida pelos fãs *cult* de que eles não estariam submetidos aos postulados acadêmicos.

Para repetir o processo de desmistificação pelo qual fãs *cult* defendem estar fora da mídia, Jancovich recorre à Sarah Thornton, em seu trabalho *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Ela defende que apesar dessa ideologia oposta, as

subculturas não são produtos de auto-geração ameaçadas constantemente pelo incorporar midiático. Se de um lado há esse perigo, de outro, a mídia é central para formação e permanência subcultural. Além da construção identitária se firmar em oposição à mídia, ela compõe e mantém um senso de ‘comunidade imaginada’ entre esses fãs. No complexo sistema de comunicação midiático informações imprescindíveis para o sustento da comunidade imaginada são trocadas e partilhadas.

Contudo, a reticência dos fãs *cult* para com a mídia tem outra razão além da ideologia subcultural. Paradoxalmente, a mídia une os fãs ao embasar uma subjetividade comum, porém, ela pode destruir essa comunidade *cult* se não souber dosar a circulação de informações. A mídia deve ser o espaço no qual haja um perambular de informações suficientes para discernir quem é da comunidade de fãs *cult* de quem não é dela. Essas informações não podem ser difundidas à exaustão, porque se elas vazarem para membros de fora, a comunidade corre o risco de ter suas fronteiras derrubadas, deixando de diferenciar quem está “dentro” ou “fora”.

É interessante atentarmos para o fato de essas fronteiras serem mais fluidas do que o “dentro” e “fora”. Embora haja essa distinção dicotômica, que quem está “dentro” se esforça ao máximo para enfatizar, devemos lembrar que as diferenças e hierarquizações se repetem no interior das comunidades de fãs *cult*. Pertencer à comunidade não implica que todos seus integrantes pertençam da mesma forma. O que se observa, na prática, é uma heterogeneidade, uma série de subdivisões, na qual fãs disputam o tempo todo ver quais grupos são mais autênticos do que outros.

Pensamento semelhante pode ser aplicado ao grau de *cult* que um filme pode receber. A ampla e intensa capacidade de mobilização dos espectadores de *Guerra nas Estrelas* e dos filmes da meia-noite, especialmente o *The Rocky Picture Show*, poderiam dar a equivocada impressão de que tais filmes ocupariam um posto elevado na hierarquia *cult*. Com isso, além de se ignorar as diferenças entre os variados grupos de fãs existentes que cada um deles possui e seus respectivos códigos de adoração, pressupõe-se ser possível estipular o grau de reverência entre espectador e objeto de culto. Quanto mais cultuado for um filme, mais *cult* ele será, como se houvesse uma escala gradativa para indicar alguns filmes como mais *cult* do que outros.

Embora essa medida não possa ser precisada, o que observamos, na prática, é o desejo dos fãs de filme *cult* galgarem até o topo dessa escala subjetiva. A escalada leva, primeiro, à separação do autêntico e do inautêntico e, em seguida, ao nivelamento, dentre os autênticos, dos mais autênticos. Essa busca desenfreada pela autenticidade é estimulada por todo um ideal romântico e por suas promessas.

Procuramos evidenciar, nesta parte do trabalho, fatores que dão a uma audiência uma função importante na categorização de *cult*: a forma peculiar como ela adora os filmes, visto que seus membros partilham códigos de idolatria em comum, e a reivindicação de uma ideologia subcultural para os filmes e para si, ainda que isso tenha sido desconstruído por uma análise histórica e por observações práticas. O terceiro elemento definidor na elaboração discursiva dos filmes *cult* é fundamentado pelo papel de suas audiências, por isso o destaque dado a elas.

## 2.4 – O ideal romântico

Um fã *cult* que compra uma revista voltada para as massas porque a capa do mês é sobre seu filme querido não possui o mesmo valor que um outro fã que obtenha revista, também voltada para as massas, mas que estampe o selo de entrevista exclusiva com o diretor. Ambos ficam atrás de um fã *cult* número três, caso ele encontre uma edição especial. Se um quarto fã conseguir uma edição especial limitada supera com facilidade o anterior. Nenhum desses fãs teria condições de competir com um quinto, se ele tivesse em mãos uma *fanzine* raríssima, daquela que poucos fãs sabem sequer que existe e pouquíssimos já possuíram.

A gradação nessa escala subjetiva tende ao infinito, pois em busca de se provar como fã mais autêntico do que os demais ou de provar que certas comunidades de fãs são mais legítimas, os fãs continuam a procurar pelo escasso. Quanto mais trabalho têm para encontrar algo, mais raro ele será. A partir de um grande esforço pode se demonstrar uma dedicação maior ao objeto de culto, o que asseguraria uma posição de destaque na hierarquia dos fãs. Numa competição infindável, os fãs tentam constantemente superar

outros fãs e também se superar, pois com isso acumulariam mais pontos rumo a uma suposta autenticidade de adoração plena.

Esse comportamento faz eco ao ideal romântico, sendo possível esquematizar uma série de afinidades entre o Romantismo e atribuições atreladas aos filmes *cult*. Antes de prosseguirmos, é pertinente advertir que, embora essa busca pelo autêntico seja empreendida por fãs em geral, não se restringindo aos fãs *cult*, isso não invalida as relações que serão feitas focadas nos fãs *cult*. Acreditamos que os pressupostos românticos vão ao encontro de uma das principais características dos fãs *cult*: sua vontade de se distinguir. O senso de distinção é tão importante que, mesmo problemático, constitui um dos alicerces conceituais de filmes e fãs *cult*.

Antes de mostrarmos os pontos semelhantes com o *cult*, é apropriado lembrar que o Romantismo foi um movimento que além de ter arrebatado quase todos os segmentos intelectuais e culturais – como a filosofia, a literatura, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música – vigentes na Europa entre o final do século XVIII e o início do XIX, contribuiu na modificação dos comportamentos sociais do período. Conceituá-lo com precisão, no entanto, é tarefa árdua, visto que esse fenômeno ocorreu em todos os países europeus, sofrendo variações em cada um deles, tanto no que concerne a sua periodização, quanto no enfoque dado por cada Estado a um segmento cultural específico. Inclusive, a falta de definição burocrática para Romantismo é uma postura romântica, pois uma de suas características é a rebelião. A rebeldia romântica contesta normas pré-estabelecidas e comportamentos tradicionais.

Essa pode ser assinalada como a primeira similaridade para com os filmes *cult*. Eles não apenas também possuem uma definição escorregadia por abarcarem exemplos ecléticos, como os filmes *cult* têm um quê de rebeldes. Como já assinalamos, um de seus aspectos consiste em se indisporem contra o *mainstream*, alinhando-se a uma ideologia subcultural que quer transgredir os convencionalismos e regras do sistema dominante.

Ainda por Romantismo, entende-se que foi um movimento cultural geral desenvolvido a partir do sentimentalismo do século XVIII. Ele estava em condições de igualdade com o Renascimento e com o Iluminismo. O ideal romântico costuma ser visto como uma forma de reação, de crítica ao ideal iluminista, seu predecessor. Dessa maneira, as palavras de ordem do Romantismo se contrapunham as do Iluminismo. Se do

lado do romântico estavam “sentimento”, “emoção”, “espiritualidade”, “individualidade”, “autenticidade”, “originalidade”, do outro lado estavam “razão”, “ciência”, “materialismo”, “universalismo”, “mecanicismo”.

Conseqüentemente, sendo os românticos indivíduos voltados para o seu “eu” interior e para o lado espiritual, repudiavam a glorificação do que fosse material. Essa é a explicação para o ataque feroz do Romantismo à cultura do consumo, pois na perspectiva romântica ela corresponde a um valor moderno extremamente materialista, carecedor de ideais mais elevados.

Essa relação na qual os românticos abastecem de críticas a prática do consumo foi problematizada por Colin Campbell. Ele sustenta a tese de que Romantismo e cultura de consumo possuem uma relação ambígua, pois ao passo que o primeiro tenta enfraquecer o segundo através de críticas e acusações, acaba também fortalecendo-o, visto que pressupostos românticos como “auto-expressão”, “autenticidade” e “originalidade” impulsionam o consumo. Campbell defende que para o indivíduo ser autêntico e desenvolver sua auto-expressão ele tem que se diferenciar dos demais.

Esse é o outro ponto de consonância com os filmes *cult*. Grande parte deles são adorados justamente por serem tidos como diferentes, por levarem às telas o que “nunca antes foi visto”.

Mais uma vez é cabível inserirmos a rebeldia, associada à perspectiva do romântico em relação à arte. O artista para criar sua obra-prima deve ser original, de modo a romper totalmente com os padrões estéticos. Como o Romantismo eleva o artista criativo ao status de gênio, não raramente o desprezo e a incompreensão acompanham o indivíduo talentoso. A rejeição é vista pelos românticos como um sinal da genialidade do artista, que por estar à frente de seu tempo não tem sua obra entendida pela sociedade.

Por isso, muitos filmes *cult* são venerados por grupos específicos, que se autoproclamam como os únicos capazes de entendê-los e/ou adorá-los, já que para o restante da sociedade tais filmes seriam incompreendidos ou ignorados. Até *blockbusters cult*, que possuem grande aceitação, pois levam aos cinemas milhares de espectadores, seriam entendidos de maneira diferente pelos seus fãs *cult*. Mais uma vez, eles se auto-denominam detentores de um olhar peculiar sobre o filme. Portanto, são, novamente, os únicos felizardos habilitados para realmente apreciá-lo.

Retomando a originalidade exacerbada pelos românticos, ela pode se apresentar de diversos modos em um filme e contribuir para seu rótulo de *cult*. Inovações estéticas e escolha de temas tabus têm amplo apelo. Outro fator considerado como interventor direto da originalidade é o financiamento. De acordo com o Romantismo, para o artista ser totalmente comprometido com a arte autêntica, ele não deve ser corrompido pelo estilo de vida confortável e estável do burguês, pois isso afetaria sua imaginação e criatividade, estimuladas por uma vida de riscos.

Filmes de baixo orçamento costumam ser tidos como descompromissados com a indústria cinematográfica. Daí eles serem provas da impetuosidade e do comprometimento legítimo por parte de seus diretores. Afinal, não é qualquer profissional que aceitaria o desafio de filmar mediante condições adversas de produção. A falta de amarras com o comercial atestaria comprometimento artístico e, principalmente, originalidade, visto que esses diretores estariam livres para dispor de toda sua criatividade. A obra refletiria, assim, uma expressão própria desses diretores. Filmes autorais têm, então, forte apelo para se tornarem *cult*. Eles evocam do Romantismo a aura única e ousada, que só é possível graças à expressão criativa e singular de mentes livres, não corrompidas pela indústria.

Mesmo filmes de baixo orçamento cujo resultado está repleto de enganos de filmagens, de exageros de interpretação, de cenário, de figurino são enaltecidos. As dificuldades contribuem para reforçar uma suposta autenticidade. Ainda que não intencionalmente, seus diretores acabam fazendo filmes desviantes. Diante das limitações produtivas, acabam tendo que encontrar soluções cujo desdobrar, mesmo que não funcione, levam a um produto final novo. Alguns filmes identificados com o *paracinema* viram objeto de culto, precisamente, por serem repletos de erros. Isso faz com que destoem do *mainstream* e com que reflitam, mesmo que às vezes inconscientemente, a expressão de seu diretor.

Os já citados filmes da meia-noite tinham em comum serem surpreendentes, seja através da graça ou do choque, exibiam o que se considerava completamente inédito. Uma das cenas mais ousadas e polêmicas de *Pink Flamingos* é a de coprofagia. A personagem principal, Divine, come excrementos de um *poodle*. Isso é visto, pelos adoradores do filme, como uma nojeira sem precedentes. É o inusitado que faz de *Pink*



*Flamingos* diferente e merecedor de ser cultuado. Se esse choque “original” encobre o filme de um senso de distinção, esse mesmo vangloriar de originalidade estimula o consumo do filme, pois é para entrar em contato com esse original que os fãs *cult* o assistem repetidamente.

Para os românticos, porém, não basta apenas ser diferente. É preciso corporificar essa distinção de modo que ela possa ser notada socialmente. Eles refutam a divisão entre o SER e o PARECER, tanto que acreditavam que somente os tolos não julgavam pela aparência. Assim, para aparentar o que tinham de peculiar ante os demais membros da sociedade, o indivíduo deveria exteriorizá-la nas roupas e acessórios que costumava usar, nos seus hábitos cotidianos, nas suas formas de lazer. Nessa demonstração feita para o “mundo” do que é o “eu” interior que reside o estímulo do Romantismo ao consumo, na medida em que para materializar na sua aparência e nas suas ações a tão cultuada autenticidade romântica, cada pessoa se vê obrigada a consumir os objetos e os estilos de vida capazes de expressar sua individualidade autêntica.

Fundamentando-se na ambigüidade existente entre o movimento cultural romântico e a cultura de consumo, Colin Campbell escreve um livro intitulado *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*, em clara referência à obra weberiana *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. A tese central de Campbell consiste em comprovar que tal como o protestantismo moveu o desenvolvimento capitalista, o Romantismo acabou promovendo, apesar de sua intenção ter sido a de se opor, o desenvolvimento do consumismo moderno. A ligação que será feita com os filmes *cult* é que, embora eles se apresentem como opostos à ordem social vigente, à indústria cinematográfica e, em última instância, ao mercado, o que na prática ocorre, até mesmo pela ressonância do Romantismo em seu discurso, é que os filmes *cult* também terminam por refletir o viés do consumismo.

Primeiro porque não basta só “ser fã *cult*”, mas aparentar ser um, já que o fã *cult* precisa se diferenciar. Para isso, é necessário que se comprem objetos relacionados aos filmes cultuados. Como foi descrito anteriormente, o comportamento quando se vai ver filmes como *The Rocky Picture Show* e *Guerra nas Estrelas* demanda que seus respectivos fãs não só tenham a mão determinados objetos que possibilitem a interação, como muitos desses fãs se fantasiavam para imitarem os personagens na ida ao cinema.

Eles externam o apreço do filme, de tal forma que não podem fazê-lo sem comprar roupas, sapatos, maquiagens, apetrechos usados em cena, entre outros.

Para comprovar que se é um fã autêntico, uma vez que apenas “ser” não é suficiente, deve-se dominar informações a respeito do filme e de todos os detalhes possíveis que o cercam: como ele foi feito, as intenções e táticas do diretor, o desenvolvimento dos personagens, as locações, o tempo de filmagem, curiosidades, prêmios, opiniões acerca da obra, como são na vida real os membros da equipe e o que está acontecendo com eles, entre outros. O fato é que para ser fã considerado autêntico deve se conhecer profundamente e com desenvoltura todo esse repertório. Para ter acesso a ele, é necessário obter publicações que falem do assunto, sejam elas disponíveis no mercado, feitas pelas próprias comunidades de fãs ou disponibilizadas via internet.

Quanto mais difícil for consegui-la, devido à sua raridade, mais o fã terá se empenhado, o que o legitima como um fã de valor. Por isso, a brincadeira inicial dizendo que um fã que se informe por publicações banais, difundidas de forma massiva, não pode ser equiparado ao fã que chegou até uma raridade. Sendo assim, palavras como “raro”, “exclusivo”, “novo”, “inédito”, “especial” valorizam o objeto. Todas elas remetem ao ideal romântico que exalta o diferente, o único. Ideal esse que encontra ressonância nos filmes *cult* e em suas celebrações.

É na noção romântica de exclusividade que o fã *cult*, também romanticamente, se legitima ao demonstrar seus gostos. Um fã será visto perante os outros como mais autêntico quanto mais elementos exclusivos em relação ao seu objeto de idolatria ele possuir. Essa exclusividade não exacerba o consumo somente porque estimula que o fã pague o preço que for para ter acessórios usados por determinado personagem, mas também porque ela demanda um conhecimento privilegiado. Almeja-se ter informações que quase nenhum ou que nenhum outro fã *cult* tenha. Para isso, também se envolvem gastos, uma vez que livros e revistas devem ser lidos, edições comemorativas ou outros filmes que tratem a respeito do objeto cultuado assistidos, lugares cuja entrada só seja permitida através da compra de ingresso frequentados. O consumo é duplamente incentivado: quando se adquire algo materialmente e através do investimento em educação, informação. Voltaremos a esse item quando debatermos capital econômico e simbólico no *Capítulo 2*.

Na forma educacional de se consumir, observamos uma situação delicada cuja menção repetiremos brevemente. Ao mesmo tempo em que *fanzines* e outras publicações sobre filmes *cult* cooperam para que, através de suas páginas, sejam partilhadas informações necessárias para o senso de comunidade imaginada, se elas não souberem dosar essas informações o senso de comunidade pode ser afetado. O maior risco é que ocorra a disseminação extravagante de um conteúdo antes exclusivo. É o fato de ele ser exclusivo que faz com que se separe quem pertence à comunidade de fãs *cult* de quem não pertence a ela. Por isso, as informações e a inacessibilidade precisam ser cuidadosamente reguladas e balanceadas.

Muitas publicações se apresentam como guias ao inacessível *underground*, onde o conhecimento é essencial à apreciação e para que as distinções sejam feitas, mas como tal, funcionam como um precioso carimbo de *insider* status. Daí publicações como *Uncut* e *Video Watchdog* fornecerem conhecimento detalhado sobre materiais *cult* (embora inacessíveis) em vídeos e outros formatos. O contra-senso dessas publicações é que embora tenham sido criadas para disseminar informação e produzir o senso de comunidade, elas também estavam interessadas em não disseminá-la amplamente. Essas publicações anunciam, com frequência, sua natureza seletiva – que elas não são para todos – e seu estilo combativo, que objetiva afastar *outsiders* e reassegurar os *insiders*, ao propagandear a inacessibilidade da cena. Essa, por sua vez, é mantida através da seleção de materiais e de sua virtual falta de como serem obtidos. Por exemplo, o privilégio de filmes banidos, ou seja, que não são legalmente disponibilizados, exalta sua celebração, posto que até para conseguir vê-los, é imprescindível estar dentro do conhecimento. A inacessibilidade desses filmes é promovida por essas revistas como a busca por algo prazeroso. O editor de *Uncut* comenta: (JANCOVICH 2002: 319)

Leitores têm pedido que forneçamos os endereços de companhias que liberaram os vídeos que passaram pela crítica, mas eu não farei isso por alguns motivos: a) algumas das fitas são velhas e foram deletadas e, b) isso tira metade da diversão de finalmente localizar uma cassete rara e exclusiva! Se ela existe, continue procurando – busque e você encontrará... (JANCOVICH 2002: 320)

Por meio da exclusividade e da raridade é que as formas de conhecimento de fãs são valorizadas dentro da comunidade *cult*. Por meio delas também, as coleções se

tornam economicamente rentáveis. Por isso, Jancovich comenta uma reação preocupante frente aos efeitos do vídeo cassete para os filmes *cult*:

É um conceito estranho: todos aqueles filmes obscuros pelos quais teria arriscado me machucar e até morrer para assistir (literalmente, em alguns desses cinemas) estão agora disponíveis na sua loja de vídeo local! É um pouco entristecedor. Eu de todo coração estou suportando isso, mas eu não estou acostumado ao fato de que esses filmes que eu levei minha vida inteira tentando assistir são agora itens de consumo (JANCOVICH 2002: 320).

Se as referidas publicações sobre filmes *cult* e os cinemas onde eles são exibidos atuam como uma espécie de porteiros que administram o difícil controle entre inclusão e exclusão do qual a comunidade de fãs *cult* tanto depende, o que notamos é que com o surgimento de novas mídias como vídeo, cabo, satélite e internet, torna-se cada vez mais difícil regular o “dentro” e o “fora”.

É patente o impacto dessas tecnologias sobre a comunidade dos fãs *cult*. De início porque elas contribuem para a difusão dos filmes e para a comunicação entre os fãs em todo o mundo, viabilizando a criação de nichos de audiência *cult* espacialmente difusos. Segundo, porque possibilitam que as informações sejam distribuídas de maneira ampla, o que aumenta consideravelmente as chances de essas informações extrapolarem as barreiras fronteiriças do *cult* para o não-*cult*.

Essa abrangente capacidade de penetração das novas tecnologias ameaça, por conseguinte, os ideais românticos de exclusividade e raridade, através dos quais os fãs *cult* se distinguem dos não-*cult* e se legitimam entre si. Essas novas tecnologias favorecem ainda a reprodução e o consumo em larga escala de determinados artigos, antes raros. A vasta disponibilização de produtos ajuda a comprometer o exclusivo e o raro, já que se torna gradualmente mais difícil encontrar produtos assim. Seja através de um consumo massivo ou de nicho, os filmes *cult*, apesar de desprezarem o mercado, não conseguem se desvincular dele. Especialmente devido a seus fãs que, para firmarem uma autenticidade, reproduzem o não basta ser, mas aparentar sê-lo.

O que desponta como ponto-chave na relação entre Romantismo e filmes *cult* não são as decorrências consumistas, apesar de elas serem importantes, mas sim o apelo feito à originalidade e, conseqüentemente, à importância do diferente. Esse pressuposto romântico pode ser observado nos três elementos apontados como indispensáveis para a

conceituação dos filmes *cult*. Ele está presente no ecletismo, uma vez que serem diferentes entre si é um ponto partilhado por esses filmes. O distinguir-se também é evocado na oposição ao *mainstream*, pois os filmes *cult* se diferenciam do que é tido como padrão. Nesse tópico relativo à ideologia de subcultura, ainda se insere a rebeldia romântica. Por último, as audiências *cult* se apropriam de valores como distinção, autenticidade, exclusividade e exteriorização do eu para se constituírem.

Diante disso, o Romantismo pode ser vislumbrado, mesmo que indiretamente, como um aspecto relevante para refletirmos filmes *cult*, já que é perceptível sua influência nos elementos definidores da formulação discursiva do conceito.

### 3 – A construção do gosto *cult*

Alguns filmes podem até ser realizados com o intuito de serem *cult*, mas a intenção dos diretores e/ou produtores não assegura que isso realmente irá acontecer. Isso porque para além das características que um filme consiga deliberadamente incorporar, existem outros fatores não manipuláveis que podem contribuir para essa classificação: as demais condições de produção, o dia-a-dia das filmagens e, especialmente, o recebimento do público, o que inclui, a legião de fãs que vai angariar, as críticas que vai receber, a atenção dada pela academia e até mesmo os espectadores que serão indiferentes a ele ou que irão odiá-lo.

Dessa maneira, esses filmes não possuem características imanescentes que façam deles quase que naturalmente *cult*. Ao contrário, o gosto *cult* é um gosto socialmente construído e que depende de uma intrincada rede de relacionamentos e de outros fatores para ser classificado como tal.

A proposta deste capítulo é defender o *cult* como elaboração social, tentando esboçar um pouco como isso ocorre. Consideramos, principalmente, como o filme é recepcionado pelos espectadores, que desenvolvem estratégias de leitura particulares. Assim, enxergamos os filmes *cult* como um protocolo específico de leitura, baseado em formas geralmente desviantes de interpretação da mensagem fílmica. Para que esse olhar transgressor seja moldado contabilizamos as experiências e conhecimentos do indivíduo, os diversos capitais (cultural, econômico e social) que mobiliza.

Ao mesmo tempo que os filmes, para se tornarem *cult*, dependem de um repertório anterior, eles também geram capital simbólico através do qual diferenciações são produzidas. Apresentamos, então, o conceito de distinção do sociólogo francês Pierre Bourdieu como imprescindível para a compreensão do rótulo *cult*.

### 3.1 – Nasceu! Meu filme vai ser *cult*

*‘Não se transforma um filme em cult  
intencionalmente. Não funciona.’<sup>8</sup>*

Matthew Bishop, na dissertação *A Case Study of Donnie Darko, Analysing Interpretations and its Cult Status*, parte do estudo de caso do filme *Donnie Darko* para entender em que pontos ele se aproxima das noções de um filme *cult*. Para isso, são levados em consideração desde elementos textuais, condições de produção e distribuição até a recepção. Apesar de trazê-los para o debate, o autor não se aprofunda em nenhum desses aspectos. Partindo do filme original, da versão do diretor e do histórico de produção, outro questionamento é se *Donnie Darko* teria sido feito com a pretensão de se tornar *cult*. Por partilharmos de tal dúvida, recorremos a Bishop para refletir a respeito do processo de construção de um filme enquanto *cult*. Afinal, seria possível, antes mesmo das filmagens, pré-conceber esse status?

*Donnie Darko* estreou no cinema em outubro de 2001, tendo entrado em cartaz apenas nas maiores cidades dos Estados Unidos no breve período de duas a três semanas. A bilheteria foi de cerca de US\$ 515 mil. Na época, recebeu elogios no que se referia à atuação e à direção de câmera, mas em geral a crítica se dividiu: havia os que execravam o filme tachando-o de confuso e os que o adoravam pelo mesmo motivo. Dessa segunda perspectiva, as ambigüidades, os pontos não explicados da trama e o desfecho pouco elucidativo caracterizavam algo desafiador. O público ficava livre para interpretar e chegar às suas próprias conclusões. Nem a controvérsia entre os críticos nem o frisson que causara no *Sundance Film Festival* daquele ano evitaram que o filme fosse ignorado pelo público. Algumas explicações para a malograda temporada nos cinemas remontam ao próprio 11 de setembro, já que muitos lugares teriam se recusado a exibí-lo devido à cena de um acidente aéreo.

O autor comenta que, após esse fracasso inicial, foi o lançamento em vídeo e DVD que redimiu o filme, convertendo-o num sucesso. Somente nos EUA, em 2005,

---

<sup>8</sup> Frases extraídas do depoimento do crítico de cinema J. Hoberman para o documentário *Midnight Movies – from the Margin to the Mainstream*.

foram arrecadados US\$ 15 milhões com as cópias em VHS e em disco. Até o final desse ano, teriam sido enviadas para o Reino Unido 1, 1 milhão de unidades de DVDs. O sucesso não só se refletiu nas vendas e na recuperação das perdas anteriores, como levou o longa-metragem de volta às grandes telas. Esse seria, segundo Bishop, o primeiro item de convergência para com os *cult*: não se adequar ao *mainstream*, mas conseguir ser bem-sucedido por vias alternativas.

Bishop destaca ainda a extrema relevância da Internet para essa “descoberta”, pois ela tanto facilitou a expansão das vendas quanto a fundação de uma impressionante comunidade de fãs. Virtualmente, eles construíram relações imaginárias entre si e para com o filme. Através de salas de bate-papo, fóruns de discussão, sites, idéias puderam ser trocadas e debatidas. *TonyStuff Spoilers* e *StainlessSteelRat.net* foram apontados como os dois sites mais populares entre os adoradores de *Donnie Darko*. Neles, ofereciam-se diversas informações artísticas, técnicas, curiosidades, além de análises, teorias explicativas e interpretações sobre o que o filme teria deixado em aberto. Em *StainlessSteelRat.net*, encontravam-se indicações de onde adquirir pôsteres, trilha sonora, edições limitadas de diferentes versões do filme e outros artigos de *merchandising*. O autor expõe essa participação da audiência como essencial para o credenciamento do filme enquanto *cult*. As discussões virtuais incentivariam os grupos a assistirem ao filme mais uma vez, depois de terem entrado em contato com um novo conhecimento. Além do mais, elas ampliariam a vontade de trazer para dentro da comunidade pontos, também inéditos, para serem esclarecidos.

Em seu trabalho, ele ainda enumera características presentes no filme que contribuiriam para a aura *cult*: cenário ambientado nos anos oitenta, que permitia referências culturais, evocação de nostalgia, identificação do público e um distanciamento do mundo contemporâneo; a opção por uma trilha sonora mais alternativa, composta por músicas que não remetessem de forma óbvia à década retratada; dificuldade em estipular em qual gênero o filme se enquadrava, já que havia romance, ficção científica, certo grau de terror e um rito de passagem adolescente equiparável ao dos personagens principais de *The Rocky Picture Show*; as ambigüidades, referências sutis, questões não explicadas possibilitariam diversas interpretações e estimulariam o espectador a assistir repetidamente. Nesse item, o autor reclama que a



versão do diretor, ao esclarecer alguns pontos centrais, antes deixados em aberto, removeria um nível de participação dos fãs. Nível esse onde se localiza a diversão de descobrir o que aconteceu.

Além dos aspectos formais, o autor procura indícios *cult* no contexto de produção. Ele observa que o diretor Richard Kelly usava a abordagem do “menos é mais” não só para dar um ar de mistério e integridade à obra, mas para trabalhar dentro das restrições de um orçamento modesto.

Com modestos US\$ 4,5 milhões e um planejamento apertado de 28 dias de gravação, o filme teve sorte de ter sido feito, como indica o próprio Kelly em *Donnie Darko Production Diary*. O diretor tentou durante um ano emplacar o projeto em vários estúdios, o que fez o roteiro circular entre atores e outros profissionais da área. Foi assim que o ator Jason Schwartzman leu e se interessou, fato que favoreceu o suporte de US\$ 2,5 milhões, dado pela Pandora Cinema. O agente de Schwartzman conseguiu que o *script* chegasse às mãos de Drew Barrymore. A atriz concordou em estrelar o filme e ainda disponibilizou, através de sua produtora, outros US\$ 2 milhões para o orçamento. Mesmo com os fundos disponíveis, *Donnie Darko* teria um equipamento de filmagem limitado. Contudo, quando o diretor de fotografia Steven Poster resolveu integrar à equipe, trouxe consigo uma vasta experiência, já trabalhara com o diretor Ridley Scott, e alguns luxos técnicos, devido ao seu prestígio. Esse “problemático, mas afortunado começo” é descrito por Bishop como algo que conduziu *Donnie Darko* por um caminho de culto, já que antes de as filmagens serem iniciadas o filme despertara interesse. O baixo-orçamento e os percalços da produção remetem ao ideal romântico de rebeldia, do se voltar contra uma forma convencional de fazer cinema e, principalmente, elevam o diretor ao posto de autor livre para exercer sua criatividade.

Outro componente, segundo Bishop, que teria contribuído para o *cult* foi a escalação dos atores. Se, por um lado, procurou-se atrair os fãs de personalidades famosas como Drew Barrymore, Patrick Swayze e Noah Wyle, por outro, eles fizeram papéis secundários. A essa tática intercalou-se a de optar por um ator praticamente desconhecido para o papel principal, daí Jake Gyllenhaal ter interpretado Donnie.

Por fim, ele chega à conclusão de que não existe maneira clara de definir um filme *cult*, ainda que haja um grande número de fatores que contribuam para isso.

Independente das intenções do diretor Richard Kelly em produzir ou não um filme *cult*, o que verificamos é que não há garantia nenhuma de que elas se concretizariam, visto que para se tornar *cult* existe toda uma elaboração que depende não só de fatores diversos como a mídia, a academia, a distribuição, entre outros, mas também das apropriações e reapropriações do público. Não existe, portanto, uma fórmula para o *cult*.

Um filme pode ser produzido como aspirante ao *mainstream* e acabar sendo resignificado. Tido como o maior dos clássicos da meia-noite, *The Rocky Horror Picture Show* era uma peça teatral sobre filmes B. O sucesso instantâneo do espetáculo em Los Angeles, onde ficou em cartaz por um ano, fez com que a Fox financiasse a idéia de transformá-lo em um longa-metragem. Como o diretor executivo, Lou Adler, admite no documentário *Midnight Movies – From the Margin to the Mainstream*, o que ele e os roteiristas Richard O'Brien e Jim Sharman julgavam estar fazendo nessa passagem do palco para as telas era um filme convencional. Quem o transformou em culto da meia-noite foi o público. Ambas as declarações de Adler podem ser confirmadas através do esquema de exibição que a Fox adotou. Seguindo uma lógica padrão, a estréia do filme foi na Broadway, em 1975, resultando em fiasco. O mesmo sucedeu em Los Angeles. Até que se experimentou exibi-lo, de forma alternativa, à meia-noite. Como funcionou, outras salas foram procuradas, mas mantendo-se esse horário. Em seu auge, *The Rocky Horror* esteve em mais de 250 salas nos EUA nas noites de sexta e sábado. Adler estima que se tenha arrecadado por volta de US\$ 175 milhões. Assim, o que se pretendia a modelo, acabou sendo tomado como desviante.

Além disso, devemos levar em conta o contexto para que um filme seja cultuado. O fato de ele ser *cult* para um certo público não implica que ele, necessariamente, o será em todos os lugares. Primeiro filme do fenômeno da meia-noite, o mexicano *El Topo*, de Alejandro Jodorowsky, começou a fazer sucesso quando estreou no cinema Eugin, considerado um templo do *underground*. Diante das sessões lotadas, o filme foi transferido para um cinema na Time Square, com cinco exibições por dia em horários regulares. A mudança não foi bem recebida. *El Topo* atraía uma audiência específica à meia-noite, daí tentar encaixá-lo em um esquema mais tradicional não ter funcionado.

Quanto a Bishop, é interessante verificarmos que ele tenta dar conta de uma série de campos explicativos do *cult*. Ele trata o texto fílmico, a forma como ele foi produzido,

distribuído, sem mencionar a recepção e, até mesmo, o papel da mídia, visto que considera a repercussão na crítica e reconhece a importância da internet para a comunicação entre os fãs. Apesar de sua falha residir justamente na opção pela quantidade em detrimento de uma análise mais focada e minuciosa, o autor percebe a complexidade do processo de se rotular um filme de *cult*.

Através de uma intrincada rede circulam informações diversas e se estabelecem relações também variadas. Em um dos fios, está a própria lógica do filme, que vai desde sua pré-produção até a distribuição. Em outro, vem o público, a maneira como ele irá recepcioná-lo, seja no cinema ou em vídeo. A partir daí, opiniões são omitidas e um burburinho gerado. Ele pode ser passado adiante através da comunicação boca a boca, da internet, por meio de comunidades organizadas pelos fãs e suas respectivas produções como as *fanzines*. Paralelamente a esses modos de se trocar informação, há a grande mídia, com o espaço que televisão, rádio, jornais e revistas vão dedicar ou não às matérias, reportagens, artigos, entrevistas relativas ao filme e à sua equipe. Há os juízos de valor emitidos pelos críticos. Outro fio a ser considerado é a repercussão que o filme terá ou não na academia.

Embora os fios dessa rede não se restrinjam aos citados, eles já dimensionam um pouco do complicado jogo de forças pelo qual um filme passa antes de ser rotulado como *cult*. Justamente porque há inúmeros agentes envolvidos nessa elaboração, cada qual com um interesse diferenciado, há opiniões conflitantes sobre a mesma obra. Assim, o *cult* trata-se de um gosto socialmente construído e não uma atribuição naturalmente dada devido a certas características existentes nos filmes. Como qualquer outro gosto, ele está sujeito constantemente às disputas de poder que o cercam, o que torna a classificação dos filmes instável e sujeita à variação.

Não existe uma forma linear através da qual essa rede opere. Um filme de baixo-orçamento ter sido aclamado pela crítica e bem recebido por um público determinado não garante o status de *cult*. Tal como uma superprodução execrada pela grande mídia que tenha sido assistida por poucas pessoas tampouco impede essa categorização. Cada filme estabelece relações únicas dentro da rede e são essas relações irrepetíveis que podem fazer com que ele venha ou não a ser cultuado, tal como podem fazer com que ele seja

cultuado apenas em determinada época ou em alguns contextos, uma vez que essas relações são dinâmicas e históricas.

Sem querer repetir o equívoco de Bishop de tentar aludir ao máximo de elementos possíveis envolvidos no processo de rotular um filme como *cult*, nosso intuito neste tópico do capítulo é tentar ilustrar sua complexidade. Mesmo que o *cult* seja também subjetivo, tal como acontece com os demais gostos, isso não significa dizer que a subjetividade é algo teleológico. Ao contrário, a subjetividade do gosto é também uma construção social.

Por isso, um filme não pode ser pré-concebido como *cult*. Só após o seu “nascimento” ele pode ser nomeado. Mesmo que o roteirista, o diretor e a equipe de gravação compartilhem previamente do objetivo do *cult*, ele só será concretizado ou não em um segundo momento, quando passará a compor essa intrincada rede de relacionamentos e informações. À revelia da intenção inicial, a etiqueta do *cult* só pode ser atribuída a *posteriori*, na medida em que esse é um gosto socialmente construído e continuamente resignificado pelos espectadores.

### 3.2 – O *cult* e as estratégias de leitura

*“Uma literatura difere de outra menos pelo  
texto que pela maneira como é lida.”*

(Jorge Luís Borges)

Parafraseando o escritor argentino, poderíamos dizer que um filme difere de outro menos pelo texto que pela maneira como é assistido. Dessa perspectiva, entenderíamos por que filmes como *Guerra nas Estrelas*, produzidos dentro do *mainstream*, são glorificados como *cult*. O público não o vê como um representante de *Hollywood*, mas atribui a ele uma outra conotação.

A interação entre espectador-leitor e o texto “virtual” da tela de cinema ou de televisão concretiza-se no plano da leitura. O espectador é ativo: cabe a ele preencher lacunas da história, compensar carências de diversos tipos e interpretar. Não há como separar desse processo criativo de codificação a experiência e o conhecimento de

espectadores historicamente situados, constituídos fora do texto fílmico e atravessados por inumeráveis relações de poder como nação, raça, classe, gênero, escolaridade, entre outras. Esse olhar não depende exclusivamente de quem é esse espectador e de onde ele veio, mas também o que ele quer ser, para onde deseja ir e com quem.

Devemos sublinhar que quando nos referimos a espectador, englobamos desde aquelas pessoas que assistiram ao filme e foram indiferentes, passando pelas que não gostaram e chegando às que o cultuam. Mesmo que os fãs, até por reverenciarem o objeto, sejam mais enfáticos em impor a maneira que viram o filme, os demais também contribuem com sua perspectiva na construção discursiva em torno dele. Principalmente, os formadores de opinião, que, sendo ou não fãs, fazem uso da legitimidade que possuem para emitir sua versão.

Com isso, queremos dizer que para um filme ser chamado de *cult*, não apenas seus fãs colaboram para isso, mas também o público não-fã, em um embate de atribuição de sentidos. Misturados entre uns e outros ainda estão críticos, jornalistas, acadêmicos e outros árbitros do gosto. Cada qual ajusta as lentes através de onde o filme será enxergado de acordo com a bagagem cultural e a aspiração que possui. Especificamente sobre a bagagem cultural trataremos adiante, quando debatermos capital simbólico.

No ensaio *Enconding and Decoding*, Stuart Hall assegura que os textos midiáticos podem ser lidos de maneiras diversas por pessoas diferentes, dependendo não apenas de sua origem e inserção social, como também de suas ideologias e desejos. Hall postula três estratégias de leitura em relação à ideologia dominante:

- (1) a leitura dominante, realizada por um telespectador propenso a corroborar a ideologia dominante e a subjetividade por ela produzida; (2) a leitura negociada, realizada pelo espectador que, de modo geral, corrobora a ideologia dominante, mas cuja situação de vida real provoca inflexões “críticas” locais específicas; e (3) a leitura resistente, realizada por aqueles cuja situação e consciência social os coloca em uma relação de oposição direta à ideologia dominante (STAM 2003: 256).

Para Robert Stam, em *Introdução à Teoria do Cinema*, a esse esquema de Hall devem-se acrescentar permutações: enquanto a mesma leitura seria resistente no que se refere à classe, ela poderia adotar uma postura dominante em outro quesito, como o de raça. Diferentes táticas seriam empregadas em concomitância. Para complexificar ainda mais, o autor recorda a definição de espectralidade para David Morley como sendo o

momento de encontro entre os discursos do leitor e o discurso do texto, em um diálogo infinito, no qual o espectador molda a experiência cinematográfica e é por ela moldado.

Reconhecer os modos variados de leitura de um filme é importante porque além de consolidar a imagem do público como sujeito-interlocutor, nos permite refletir a respeito dos filmes *cult*. Acreditamos que tais filmes constituam um protocolo particular de leitura, adotando diversas estratégias para que determinadas produções sejam lidas e interpretadas de forma desviante do que convencionalmente seriam.

Janet Staiger aponta, em *Viewers of Stars, Cult Media, and Avant-Garde*, que os filmes *cult* são textos repetidamente vistos pelos indivíduos e através dos quais algumas pessoas desejam iniciar outras. Os textos de iniciação podem ser produções clássicas, como *E o Vento Levou* (1939) e *Casablanca* (1942), ou incompetentes, como *Plan Nine From Outer Space* (1959). Staiger cita uma classificação elaborada por Kawin para o assistir repetitivo. Quando isso ocorre com filmes do *mainstream*, eles terminam por se tornar “inadvertidamente *cult*”, ao passo que quando se dá com filmes de fora do *mainstream* eles se tornam “*cult* programáticos”. Esses últimos são, geralmente, os textos de iniciação.

De um jeito ou de outro, o que percebemos é que os filmes para se tornarem *cult* têm um processo de leitura particular, segundo o qual a valorização do texto passa por uma óptica diferenciadora. Nessa linha, se o filme é aparentemente convencional ele receberá um tratamento que subverterá seu sentido, transpondo-o para um contexto no qual esse convencionalismo possa ser de algum modo interrogado e/ou reapropriado. Já se o filme tem alguma característica destoante, ela será potencializada.

Focando justamente nas estratégias de interpretação, a autora identifica pelo menos duas práticas de assistir a filmes como sendo *cult*: a *paracinematic*<sup>9</sup> e a *camp*. Em comum, a recusa de ler o texto fílmico de acordo com a intenção de quem os fez. Ambas exageram partes do texto como mais significativas do que seriam na intenção original, criam duplos sentidos e focam no excesso estilístico. Os fãs da maneira *paracinematic* de assistir privilegiam o que há de mau feito e *trash*, porque assim, garante Jeffrey Sconce, realizam “uma negação e uma recusa calculadas da ‘elite’ cultural”. O espectador do

---

<sup>9</sup> Nomeada e desenvolvida por Jeffrey Sconce, é a prática de assistir aos filmes rotulados como *paracinema*.

*paracinema*, ao contrário do *camp*, não exercita sua estratégia de leitura em filmes hollywoodianos de qualidade padrão, preferindo os obscuros filmes B ou aqueles de exploração que estão fora de Hollywood. Ele também se aproveita, freqüentemente, da posição acadêmica para criar seu comentário irônico em cima desses objetos tidos como de baixa cultura.

Em *Notas sobre o Camp*, Susan Sontag formula o *camp* como uma sensibilidade através da qual o mundo é visto em termos de estetização e estilo, havendo uma supervalorização do exagero e do artifício (FREIRE FILHO, 2003). Ao expressar que algo poderia ser bom, precisamente por ser ruim, o *camp* possibilitaria que objetos da indústria cultural fossem desfrutados sem qualquer condenação estética. Partindo de uma perspectiva cômica, que reconhece “um bom gosto do mau gosto”, o *camp* reabilita os filmes do *mainstream*. A autora o compara a um dândi da época da cultura de massa:

O distanciamento é a prerrogativa de uma elite, e como o dândi é o substituto do aristocrata em questões culturais no século XIX, o *Camp* é o moderno dandismo. O *Camp* é a resposta ao problema de como ser dândi na era da cultura de massa (...) O conhecedor *Camp* encontrou prazeres mais criativos. Não na poesia latina e nos vinhos raros e nos casacos de veludo, mas nos prazeres mais rudes, mais comuns, nas artes das massas. O simples uso não corrompe os objetos de seu prazer, desde que ele aprenda a possuí-los de uma maneira rara. O *Camp* – o dandismo na idade da cultura de massa – não faz distinção entre o objeto singular e o objeto produzido em massa. O gosto *Camp* transcende a náusea da réplica (SONTAG 1964: 333).

Jeffrey Sconce, no seu *‘Thashing’ the Academy: taste, excess, and na emerging politics of cinema style*, diferencia as estratégias de leitura *camp* e *paracinematic*, dizendo que enquanto a primeira é uma estética de coabitação e colonização irônica, já que permite que o cinema de Hollywood seja retrabalhado por meio de um código subcultural expressivo, a segunda constitui uma estética de confronto vocal, pois aspirando ao status de contra-cinema ataca agressivamente os cânones.

Apesar de Janet Staiger só ter considerado *cult* essas duas práticas, ela também discorre sobre as formas que as audiências assistem a filmes de arte e de vanguarda. Neste estudo, vamos assumi-las como estratégias de leitura que compreendem o protocolo *cult*, uma vez que muitos filmes de arte e de vanguarda são considerados *cult*, seja por terem fãs devotos cujo senso de raridade é aguçado pela acessibilidade restrita dessas obras, seja porque estruturalmente a proposta desses filmes é se afastar do

*mainstream*, em termos de conteúdo e, especialmente, em termos estéticos. Além do mais, são esses filmes, tidos como experimentações ousadas, que costumam ilustrar a celebração de diretores como autores.

A primeira questão levantada por Staiger consiste precisamente em como o público lida com textos que estão fora das normas convencionais de se fazer cinema. Nesse momento, alude-se a David Bordwell e aos seus três modos alternativos de ver filmes que não estejam inseridos no cinema clássico de Hollywood: cinema de arte, materialismo histórico e narração paramétrica. O espectador de uma ficção hollywoodiana clássica tenta entender a história baseado nas informações por ela fornecidas, entretanto, o espectador dessas outras modalidades não encaram a resolução do quebra-cabeça de um romance como prioridade, vendo-se obrigados a responder ao texto fílmico de maneira diferente. Bordwell acredita que a audiência do cinema de arte interpreta primeiro a partir do realismo e, se isso falhar, toma-se a mensagem do diretor-autor. Já para os filmes de materialismo histórico, como os soviéticos, os textos confiam no material intertextual que supõe ser conhecido. Na narração paramétrica, a história é compreendida com facilidade, o que é prazeroso é a poesia textual, a estética.

Além das táticas apresentadas por Bordwell para ler um filme, são enumerados outros modos de naturalização para o cinema de arte e de vanguarda, cujas narrativas, muitas vezes, são apresentadas como indecifráveis. Dentre esses modos, listamos: atribuir a aparente complexidade a uma mensagem pessoal do diretor, vangloriado como gênio; recorrer à história e/ ou à cultura para contextualizar; perceber como o texto se encaixa dentro de uma classe mais ampla; deslocar o sentido, tomando o que vem secundariamente como uma espécie de verdade oculta; priorizar os finais em detrimento do restante do filme.

Podemos compreender essa busca de desvendar a coerência desses filmes como algo que reforça uma forma de assistir *cult*, na medida em que um dos fatores que incentivariam sua audiência a vê-los repetidamente e a trocar apreciações entre si é tentar perceber elementos novos, estabelecer ligações, enfim, articular alguma explicação para a mensagem que está sendo exibida.

Ao abordarmos o *cult* como um protocolo específico de leitura, a partir do qual variadas estratégias lançam olhares diferenciados sobre certos filmes, subverte-se a forma



como eles são tradicionalmente vistos. Assim, estamos defendendo não só sua construção social enquanto gosto, como também estamos demonstrando como a retórica *cult* começa a ser elaborada no molde do diferenciar-se dos demais. Os filmes *cult* se distinguem porque são apropriados de maneiras diferentes, porque seu texto é lido inadvertidamente, como que contrariando as indicações de uma bula de remédios. Acreditamos, assim, que naquele modelo tripartido de Stuart Hall, os filmes *cult* recebam no lugar de uma leitura dominante, uma leitura que pode ser negociada, mas que, sobretudo, seja resistente para sustentar o discurso de que os *cult* se oponham frontalmente à ideologia do sistema hegemônico.

Contudo, devemos tomar o cuidado de não atribuir à leitura e ao processo de interpretação poderes ilimitados. Não podemos esquecer que a liberdade irrestrita quando associada às idéias de polissemia e de lutas sociais em torno dos signos trazem problemas. Em nome de uma anarquia interpretativa, na qual qualquer conotação é possível, inferências absurdas tornam-se aceitáveis. Os quesitos fronteiras culturais e plausibilidade narrativa são dispensados. Tal como ignorar a capacidade criativa dos consumidores delega aos produtores um poder inconteste, celebrá-la como absoluta atribui ao consumo a mesma incontestabilidade que antes se concentrava no lado da produção. Em ambos os extremos, notamos que ocorre praticamente uma clivagem entre produção e consumo, quando o que deveria haver é sua interação. Além disso, ao se tornar um campo de batalha, o signo passa a ser encarado como um campo de batalha política. Como resultado, os atos de interpretação e reapropriação das audiências adquirem, automática e necessariamente, importância ou conseqüências políticas.

Sobre a euforia interpretativa generalizada Slater recorre a D. Morley:

É óbvio que os produtores estruturam seus textos e objetos com a finalidade de gerar determinados efeitos sociais de significado. Se esses significados (“interpretação preferida”) são realmente produzidos é uma questão empírica a ser investigada, mas “embora a mensagem não seja um objeto com apenas um significado real, há dentro dela mecanismos significantes que promovem certos significados, até mesmo um significado privilegiado, e eliminam outros: esses são os limites diretivos codificados na mensagem” (SLATER 2002: 166).

Defendemos a capacidade das audiências de tirarem proveito da polissemia dos textos fílmicos, mas negamos que isso seja feito a seu bel-prazer, na medida em que os significados continuam a ser socialmente estruturados e que os atos de leitura também o

são. Questionar a imagem dos receptores como marionetes culturais não significa que os fios sociais possam ser totalmente dispensados, pois assim cogitaríamos, como na história do Pinóquio, que essas marionetes ganhem vida e, em um passe de mágica, virem pessoas de verdade.

Ao assumirmos que toda leitura modifica seu objeto, retomamos a citação inicial de Borges, que lembra que uma leitura varia menos pelo texto em si do que pelo jeito como é lida. Sendo assim, a formulação do discurso *cult* depende menos do texto fílmico do que da recepção das audiências, sua forma de assisti-lo e interpretá-lo. Nessa recepção diferenciada interferem inúmeros fatores como classe, educação, criação, experiência de vida, poder aquisitivo, ou resumidamente, aquilo que poderíamos chamar de diferentes tipos de capital.

### **3.3 - Bilheteria *cult* arrecada capital simbólico**

Pierre Bourdieu introduz uma de suas obras mais clássicas, *A Distinção – Crítica Social do Juízo*, chamando a atenção para a existência de uma economia de bens culturais e para sua lógica específica de funcionamento. O teórico francês propõe que, por meio da sociologia, se estabeleçam as condições em que os consumidores desses artefatos, tal como seus respectivos gostos, são produzidos. Também são descritas as diferentes formas de apropriação dos objetos culturais, refletindo como essas formas são constituídas de maneira que algumas acabem sendo consideradas legítimas.

Embora até o presente momento ainda não tivéssemos feito referência ao autor, já esboçamos ao longo desta análise idéias que convergem com alguns pressupostos defendidos por ele: o gosto - no nosso caso, por filmes *cult* - sendo socialmente construído; o papel dos consumidores na produção que, para nós, se traduz no papel de espectadores *cult* na elaboração desse rótulo; as formas de apropriação de objetos culturais como nossos filmes cultuados. Nesta parte do trabalho, nossa intenção é nos aproximarmos um pouco mais do sociólogo, aplicando sua teoria da economia de bens culturais aos filmes *cult*. Com esse objetivo, vamos retomar certos pontos de *A Distinção* que identificamos como importantes.

Ao levar em conta a observação científica, Bourdieu refuta qualquer ideologia que atribua o gosto pela chamada cultura legitimada a um dom da natureza. Ele mostra que as preferências e práticas culturais (idas ao cinema, visitas a museus, hábitos de leitura, entre outras) estão intimamente relacionadas a fatores como educação e, secundariamente, origem social. O reconhecimento social hierárquico das artes corresponde a uma hierarquia social dos consumidores, fato que predispõe os gostos a funcionarem como indicadores de classe.

Se o modo que a cultura foi adquirida também está em como ela é utilizada, cabe à prática distinguir os diferentes modos de aquisição cultural (precoce ou tardio, doméstico ou escolar), inserindo-os numa espécie de ranking. Dessa perspectiva, a cultura detém seus próprios títulos de nobreza, avalizados pelo sistema educacional, e seus gradativos pedigrees, medidos pelo tempo de admissão à classe nobre.

Tomando o gosto como algo central para compreender a forma em que as hierarquias sociais e econômicas dentro de uma sociedade podem ser criadas, Bourdieu fundamenta sua tese na importância do consumo nas práticas sociais. Segundo ele, o consumo é um processo de comunicação que ocorre no ato de decifrar, de decodificar objetos culturais que, para serem entendidos, certos códigos e cifras têm que ser conhecidos e dominados. A capacidade de enxergar está diretamente ligada a um conhecimento anterior, a um programa de percepção.

O contato com uma obra de arte não tem a ver com empatia, tampouco com amor à primeira vista, mas sim com um ato cognitivo. O olhar é resultado de uma aquisição, reproduzida pela educação. Como essa aquisição não acontece apenas formalmente, mas também é desenvolvida na criação familiar, na interação social, ela costuma passar despercebida, sendo “esquecida” e naturalizada.

Uma obra de arte faz sentido e interessa apenas àqueles que possuem a competência cultural, ou seja, o código, no qual ela é codificada. A implementação consciente ou não dos esquemas de percepção e apreciação explícitos ou implícitos, que constituem a cultura pictórica e musical, está na condição escondida do reconhecimento de estilos característicos de um período, uma escola ou um autor e, mais usualmente, na familiaridade da lógica interna das obras de pressupostos estéticos do prazer (BOURDIEU 1984: 2).

Quando, no trecho acima, Bourdieu remete à “competência cultural” ele já está aludindo a um conceito desenvolvido ao longo do seu estudo: o de capital cultural.

Antes de explicitá-lo, entretanto, convém lembrar que, para o autor, as produções culturais, devido à maneira como são consumidas e decodificadas, estabelecem relações de dominação e submissão. O gosto delimita um campo de forças no qual as classes disputam poder e hegemonia através do embate pela legitimidade cultural de certos objetos. Dentro desse contexto, o capital cultural adquire extrema relevância. Tido como uma moeda simbólica, ele congrega o acúmulo de conhecimento de que dispõe um indivíduo, as informações que possui, seus hábitos e costumes, suas práticas cotidianas. O capital cultural não só contribui para moldar o olhar do indivíduo, equipando-o com todo um repertório de decodificação, como é ele que define a inserção do sujeito na sociedade e na sua classe social.

Bourdieu esmiúça três formas através das quais o capital cultural pode aparecer. A primeira é o estado incorporado, que nada mais é do que a duração das disposições do conhecimento na mente e do corpo. A acumulação de capital nesse estado é comparada a um cultivo. Trata-se de um processo de incorporação que implica em um trabalho de assimilação e no custo de tempo investido pessoalmente pelo investidor. O estado incorporado é um trabalho de auto-aprimoramento, por isso não pode ser delegado. Ele se liga à força da aquisição, que não se reduz ao aprendizado escolar, nem ao doméstico, mas ao conhecimento em geral apreendido. Esse capital é tão vinculado à pessoa que não pode ser transmitido instantaneamente, recebido de presente, nem comprado, adquirindo-se com a vivência. Ele tampouco pode subsistir para além das capacidades biológicas do indivíduo, como sua memória.

A segunda forma a qual o autor faz menção é o estado objetivado, que se apresenta em objetos materiais como pinturas, monumentos, livros, entre outros. Embora os materiais culturais possam ser apropriados tanto materialmente (por herança, doação, compra) quanto simbolicamente, eles só são apropriados simbolicamente se houver um capital cultural pré-existente. O capital econômico garante ao indivíduo a posse do objeto, mas é o estado incorporado quem faz com que ele saiba consumi-lo adequadamente.

Em terceiro lugar vem o estado institucionalizado que, geralmente, é atrelado às qualificações educacionais. Tal como o estado incorporado, ele está suscetível aos limites biológicos do indivíduo que o comporta. O estado institucionalizado abarca tanto a

capacidade dos autodidatas quanto daqueles cujas trocas se efetuam na alta sociedade, dos que possuem certificado acadêmico. Ao conferir reconhecimento de uma instituição a esse tipo de capital é possível comparar os indivíduos que o detêm por meio de diplomas e outros documentos. Nesse estado, conversões entre capital cultural e capital econômico são viáveis, uma vez que se pode mensurar quanto monetariamente se gastou ou quanto tempo foi empreendido para se conquistar capital acadêmico.

Verificamos, portanto, que capital cultural e econômico podem estar associados, visto que custos financeiros são despendidos para se ter acesso à educação e a outros tipos de formação cultural. Estudar em boas escolas e universidades, fazer cursos, comprar livros, jornais e revistas, ir ao teatro, ao cinema e a concertos, freqüentar museus, viajar, tudo isso significa investimento. Devemos fazer a ressalva, porém, de que ter poder aquisitivo não assegura o capital cultural. Bourdieu atenta para o caso da classe média que, apesar do enriquecimento econômico, muitas vezes não sabe como se comportar em determinadas situações ou, se aprendeu como fazê-lo, deixa transparecer tensão e insegurança, como se estivesse constantemente sob provação. Do mesmo modo, indivíduos com capital econômico mais modesto podem ter capital cultural valorizado, como os professores universitários.

Assim, a cultura é compreendida como uma economia na qual é possível investir e acumular capital. O funcionamento do mercado simbólico é similar ao do mercado econômico: quanto mais alta a cotação da moeda, mais chances o indivíduo terá de se inserir nas classes dominantes e atingir prestígio social. Para que isso ocorra, conseqüentemente, alguns gostos são mais valorizados do que outros.

Esse pensamento pode ser desenvolvido com foco nos filmes *cult*. Inicialmente, o que notamos é que tais filmes costumam demandar capital cultural. Muitos deles são aclamados como transgressores do *mainstream* justamente por ousarem na estética (a iluminação e a fotografia podem remeter a alguma vanguarda artística, por exemplo) e por apresentarem uma trama mais complexa ou até mesmo obscura (história não segue uma cronologia linear, os personagens fogem dos arquétipos, alguns elementos narrativos não são explicados, o final é aberto, etc). Dessa forma, compete ao espectador preencher os espaços em branco, fazer as associações, contextualizar, identificar referências feitas,

enfim, atribuir sentido ao que é aparentemente desconexo e absurdo. Nessa decodificação, a bagagem cultural torna-se decisiva.

Ela viabiliza a leitura diferenciada não só de filmes desviantes, mas também de produções hollywoodianas. Ao permitirem o lançamento de um outro olhar sobre ela, acabam favorecendo seu culto. O capital cultural é o viés da balança para que um determinado público tenha impressões e reações destoantes das que um filme habitualmente provoca. Se *Pink Flamingos* pode despertar repugnância em função de cenas grotescas como a de coprofagia, os adoradores do filme tendem a valorizar essas cenas, atribuindo-lhes uma conotação positiva. Essas duas visões em relação a um objeto comum evocam a existência de repertórios variados, refletidos nessas leituras variadas.

Outro ponto crucial em que o capital cultural está presente nos filmes *cult* passa pela veneração dos fãs. Tal como já foi abordado, as audiências *cult* possuem formas muito específicas de se relacionarem com o filme. Para integrá-las, por conseguinte, o indivíduo deve partilhar esse conhecimento restrito. Assistir a *The Rocky Picture Show* exige o cumprimento de todo um ritual interativo entre platéia e filme. Quem se perde dentro desse procedimento denuncia a falta desse capital cultural requerido para que alguém seja considerado membro da comunidade de fãs do *The Rocky*.

Ainda em relação aos espectadores *cult*, percebemos que eles, em sua busca para se provarem enquanto fãs autênticos, ilustram o laço entre capital econômico e cultural. Se o acúmulo simbólico está diretamente ligado ao grau de autenticidade de idolatria, quanto mais conhecimento e até objetos materiais que remetam ao objeto de culto o indivíduo possuir, maior será sua dedicação. Mas conhecimento demanda gastos com idas ao cinema, participação em encontros, leituras sobre o assunto. O capital cultural, atrelado ao econômico, aparece também sob o estado objetivado, já que a necessidade de se ter e ostentar produtos derivados do filme também favorecem a gradação do autêntico. Daí fãs comprarem não apenas cópias dos filmes, edições especiais, versões do diretor, como também camisas, botons, adesivos, pôsteres, brinquedos, objetos decorativos e outros materiais disponíveis no mercado. Vale ressaltar que quanto mais raro for o objeto adquirido, como é o caso de edições limitadas, maior será a cotação em ambos os capitais, na medida em que o raro é também custoso.

Finalmente, devemos advertir de que em *A Distinção* Bourdieu valoriza, no que diz respeito ao conceito de capital cultural, principalmente, os bens de consumo que ele classifica como de alta cultura. Embora o cinema apareça, ao lado do jazz e da fotografia, como uma forma de cultura legítima, não acreditamos que o sociólogo o visse como algo que se encaixasse perfeitamente nos padrões de alta cultura. Sem deixar de lado o que foi desenvolvido sobre capital cultural, também faremos uso de outro conceito, correlato ao do francês: o de capital subcultural. Cunhado por Sarah Thornton no livro *Club Cultures – Music, Media and Subcultural Capital*, a autora o utiliza para analisar as trocas simbólicas dentro das subculturas jovens, aplicando-o, então, aos estratos da cultura de massa.

De acordo com Thornton, o capital subcultural funciona de maneira similar ao cultural. A diferença está no tipo de acúmulo que prioriza. Em vez de passar pela erudição, ele se concentra na desenvoltura de se lidar com práticas da sociedade de consumo que se afastam do comportamento habitual do público do *mainstream*. Sem invalidar tudo o que já foi aprofundado, aproximamos o conceito de capital subcultural dos filmes *cult*, na medida em que eles e seus respectivos fãs reivindicam e proclamam seu caráter de oposição ao sistema central.

Consideramos, desse modo, indispensável abordar uma economia dos filmes *cult*. O capital simbólico integra sua lógica de funcionamento, pois contribui para a classificação *cult* – capital cultural e subcultural não só podem ser pré-condições para o desenvolvimento do olhar *cult* sobre certas produções, como o investimento constante dos fãs nesses capitais é fundamental para a formulação e manutenção do status.

Defendemos que o capital cultural e subcultural são vitais para os filmes *cult*, sobretudo, porque tais obras cinematográficas também geram capital simbólico. Similar ao que ocorre em um mercado acionário, quando a cotação está boa, o investimento de capital gera mais capital. A produção de capital simbólico confere aos filmes *cult* aquilo que eles e seus expectadores apregoam: uma espécie de verniz diferenciado. Desse tema trataremos a seguir.

### 3.4 – Diferencie-se: assista a filmes *cult*

Como já explanamos as escolhas culturais constituem, para Bourdieu, um espaço de disputas de poder em nível simbólico. Elas são instrumentos organizados por grupos pertencentes a um sistema de estratificação social com o propósito de instituir ou reafirmar sua inserção na sociedade. Desse pensamento deriva sua célebre frase de que os gostos classificam o classificador. Os gostos de um indivíduo dizem, e muito, a respeito de quem é esse indivíduo e o lugar social por ele ocupado.

Assim, os gostos funcionam como uma forma de se diferenciar socialmente. Com essa tese central, o autor cunha o conceito de distinção, que intitula uma de suas obras mais conhecidas.

O termo-chave para o processo social que acontece aqui é “distinção”, termo que capta ao mesmo tempo o sentido de sistemas classificatórios por meio dos quais distinguimos as coisas, e também o uso dessas coisas e de seus significados para conseguir distinção nas relações sociais hierárquicas (SLATER 2002:156).

Nossa hipótese é que a categorização *cult* dos filmes vá ao encontro desse conceito. O atributo *cult* diferencia os filmes *cult* dos filmes padrão, os fãs *cult* das audiências de massa. Até os *cult blockbusters* que, a princípio parecem contradizer a lógica de *cult* serem filmes fora do convencional, são perpassados pela distinção. Mesmo sendo *blockbusters* não são *blockbusters* quaisquer. Não é à toa que ouvimos frases como “*Guerra nas Estrelas* é uma mega-produção, mas é *cult*”. O rótulo justifica o uso da adversativa, pois restringe *Guerra nas Estrelas* a um grupo menor do que o de ser apenas uma grande produção. Muitos filmes podem ser realizados no esquema industrial, entretanto, poucos são os feitos desse modo que são *cult*. O *cult* é um grupo à parte, um grupo distinto dos demais.

Como já foi exaustivamente reiterado neste trabalho, existe uma noção autoproclamada de esses filmes serem de algum modo diferentes, seja no conteúdo, no formato ou na apropriação do público (afinal, o *cult* é um protocolo particular de leitura, cujas estratégias de interpretação fílmica destoam de como os filmes habitualmente seriam lidos). Se, por um lado, essa noção de distinção sustenta o conceito, por outro complica o processo de conceituação, já que ela termina por se basear em oposição a algo e não em características próprias e comuns entre esses filmes. Sem mencionar o fato de



que para se contrapor ao *mainstream*, os filmes *cult* acabam por reconhecê-los e reafirmá-los enquanto padrão, uma vez que para se oporem, eles devem tomar o convencional como parâmetro, ainda que para refutá-lo.

Em *Club Cultures*, Thornton lista um conjunto de oposições através das quais as culturas jovens se definem. De maneira análoga aos filmes *cult*, a autora critica justamente a imprecisão com que essas culturas se retratam, já que elas também se baseiam na ideologia subcultural do abaixo ao *mainstream* em vez de desenvolverem aspectos próprios de caracterização. Faremos menção aos pares que costumam aparecer na diferenciação de filmes *cult* e *não-cult*. É interessante a opção de Thornton, que para encabeçar as duas colunas, usa os títulos “NÓS” e “ELES”, reforçando que a delimitação se dá mais pela dicotomia “dentro” e “fora” do que por características específicas. Sob “NÓS” seguem expressões como alternativo, independente, autêntico, rebelde/radical, conhecimento “de dentro”, minoria, heterogêneo. Do outro lado, abaixo do “ELES”, estão, respectivamente, *mainstream*, comercial, falso, conformado/conservador, informação facilmente acessível, maioria, homogêneo.

Devemos lembrar que muitos elementos identificados com o *cult* - independente, autêntico, rebelde/radical – fazem eco ao ideal romântico. O que notamos é que esse Romantismo tal como a ideologia subcultural reforçam a aura que distingue os filmes *cult* dos demais. Além disso, eles são tidos como uma minoria eleita dentre os demais filmes produzidos. Os *não-cult* são triviais, ordinários. Pior: são falsos e conservadores. Enquanto os filmes convencionais são vistos como homogêneos, os *cult* contemplam a diversidade.

Esses elementos aos quais o *cult* é associado o valorizam simbolicamente, daí dizermos que esses filmes também geram capital simbólico. Podemos ir mais longe, afirmando que esse capital cultural e subcultural produzidos reforçam significativamente o efeito de distinção que acompanha os filmes *cult*.

Outro ponto que é pertinente traçarmos para elucidar a ligação entre o rótulo *cult* e distinção remete à estética. Muitos filmes *cult*, destacadamente os de arte e o *paracinema* possuem como preocupação central o formato, que costuma se sobrepor ao conteúdo. Podemos, então, traçar uma comparação entre a estética da arte e a estilização de alguns

*cult*. Para Bourdieu, a ênfase dada à estética é algo extremamente diferenciador. Comenta ele:

E nada é mais distintivo, mais diferenciado, do que a capacidade de conferir status estético aos objetos que são banais ou até comuns (BOURDIEU 1984: 5).

Em *Viwers of Stars, Cult Media and Avant-Gard*, Janet Staiger recorda que as discussões de Greg Taylor e de Jeffrey Sconce sobre espectadores *cult* coincidem, pois ambos acreditam que a crítica desse público *cult* foque no critério estético dos trabalhos de arte marginais, nos quais o *paracinema* se enquadra. Sconce e Taylor enfatizam que a prática de assistir *cult* exige um alto grau de conhecimento, principalmente, no reino do estilo. Essa perspectiva se repete em *Trashing the Academy*, do referido Sconce. No artigo, o autor vai garantir que os fãs do *paracinema* desenvolvem suas próprias maneiras de distinção ao redefinirem constantemente o que, para eles, representa a vanguarda cinematográfica do mau gosto e do excesso. Essa atitude, de acordo com Sconce, manifesta uma irônica forma de elitismo ao reverso, já que na teoria, os fãs de *paracinema* se esforçavam para se afastar não somente de Hollywood, mas particularmente dos estetas dos filmes de arte e dos acadêmicos, por vê-los como elitistas.

Assumindo a classificação *cult* como uma forma de distinção dos filmes e de seu público, devemos considerar as decorrências disso. Quando Bourdieu sustenta os diferentes gostos como meios de indivíduos e grupos se distinguirem e, conseqüentemente, ocuparem ou consolidarem sua posição na sociedade, o teórico realiza uma constatação de fortes implicações políticas, econômicas e sociais.

Ele percebe primeiro que preferências culturais já são influenciadas pelo papel desempenhado dentro da sociedade. Apesar de importante não se trata exclusivamente de uma questão da classe de onde se vem, mas a quais tipos de capital se teve acesso. Esse capital é econômico, cultural e social (esse último, que ainda não tinha sido citado, é relativo à rede social que cerca o indivíduo, ou seja, quem se conhece e por quem se é conhecido).

Em segundo lugar, o sociólogo atenta para que os gostos são não apenas estratificados, como estratificadores. A distinção é excludente na medida em que as escolhas culturais são norteadas por um repertório simbólico que, em última instância, funciona como um delimitador de espaço social. O gosto tanto insere e reafirma a posição

social, como é um impeditivo a pessoas que não tenham determinados capitais ocuparem certos lugares.

Uma das vantagens do esquema de Bourdieu é que ele destitui a rigidez de modelos verticais da estrutura social, localizando os grupos em um espaço complexo e multi dimensional em vez de restringi-los a uma escala linear. Contudo, isso não impede que ele atribua ao gosto a capacidade de hierarquização.

Sarah Thornton, por sua vez, pondera que a busca por distinção nos dias de hoje pode ser percebida com mais facilidade, porque os debates sociológicos mudaram sua visão sobre a diferença. Ela cita Dick Hebdige e Jock Young, cujas opiniões convergem para a asserção da diferença cultural como um gesto progressista, um passo para se afastar da conformidade e da submissão. Dessa ótica, a diferença é representada positivamente como desviante e dissidente. A idéia de consenso de Young e a de hegemonia de Hebdige conduzem para uma lógica na qual o poder teria uma força de homogeneização. Para quem acredita nessa possibilidade, a diferença seria, por si, só algo bom por impedir isso. Por outro ângulo, não se pode ignorar a função da diferença dentro de uma estrutura social baseada em classes. Em um mundo pós-industrial, no qual consumidores são incitados à individualização e onde as operações de poder parecem favorecer a segregação, é complicado encarar a diferença como necessariamente progressiva. Cada diferença cultural é uma distinção em potencial, uma sugestão de superioridade, uma asserção de hierarquia, um álibi possível para a subordinação. Sendo assim, em certas circunstancias, as políticas da diferença são mais apropriadamente tidas como distinção, uma distinção que pode ser discriminatória (THORNTON 1996: 166).

Para refletirmos sobre os efeitos da distinção nos filmes *cult*, é imprescindível levarmos em conta o aviso de Thornton, no qual o processo de diferenciar-se surge como um viés progressista, por ser supostamente desviante. Devemos enfatizar que ao se apresentarem contrários ao *mainstream* os filmes *cult* exaltam esse cunho transgressor, atribuindo para si esse diferenciar-se positivo.

No entanto, temos que ter cuidado para não cairmos em um discurso festivo de celebração democrática, pois isso significaria supor que os espectadores *cult* estariam livres do critério econômico. Advertindo contra o perigo dessa ideologia, Mark Jancovich escreve:

Como Bourdieu, Garnham e outros mostraram, é exatamente esse senso de arte como algo que existe como alheia às relações econômicas que precisa ser desafiado, porque os valores pelos quais a arte é legitimada e a cultura de massa é rejeitada, 'longe de serem universais, estão intimamente ligados à desigualdade estrutural de acesso às fontes das sociedades' (JANCOVICH 2002: 317)

O que verificamos é que a distinção autoproclamada pelos *cult* perpassa também pela vontade de diferenciá-los, no sentido estrito de separá-los, do que é convencional. É um incômodo para os fãs *cult* serem confundidos com espectadores normais. Diante disso, divisões são feitas: filmes *cult* versus filmes não-*cult*. Além do mais, como defendemos, o gosto *cult* exige algum acúmulo inicial para ser elaborado. É necessário um investimento prévio para que ele gere um capital simbólico capaz de lhe conferir uma camada cultural diferenciada e diferenciadora. Como Thornton elucida, inferimos que os filmes *cult* sugerem uma superioridade em relação ao não-*cult*.

Sendo assim, consideramos o gosto *cult* como um status que é classificado e classifica seu classificador. Porém, embora acreditemos na hierarquização promovida pelos filmes *cult* e estejamos atentos a ela, admitimos que seria leviano arriscar esboçá-la sem termos realizado pesquisas junto ao público *cult*. Devemos pensar que como o fenômeno desses filmes se notabiliza pelo ecletismo, deveríamos supor que essa diversidade do *cult* (gêneros, orçamento, demais condições de produção, abrangência da audiência, entre outros) implicaria em gradações internas que se refletiriam no processo de estratificação. Ressalvas à parte, defendemos que os filmes *cult* promovam diferenciações culturais e sociais.

## 4 – O Caso do *Telecine Cult*

Neste capítulo, queremos demonstrar como o *Telecine Cult*, canal de TV a cabo que pertence à rede *Telecine*, ajuda na construção discursiva do conceito de filmes *cult*. Para isso, tentamos compreender o que o TCC não só entende por esses filmes, mas também define e enquadra como *cult*.

Primeiramente, consideramos sua programação, que inclui filmes, sessões semanais, mostras, festivais e comentários, esporádicos ou não, gravados especificamente para o público do canal. Cabe a ressalva de que as referências à grade compreendem, prioritariamente, o acompanhamento feito ao longo de cinco meses<sup>10</sup>, entre janeiro e maio de 2007, salvo as inserções intituladas *Cult?*, veiculadas pelo TCC no final de 2005 e nos primeiros meses de 2006. Analisamos ainda algumas estratégias de marketing como logomarca, *slogan* e apresentação visual, além de estratégias que tomamos como complementares ao canal: seu site na internet, o *Cultblog* e a sessão *Telecine Cult* no Odeon. Como complemento, realizamos entrevistas com três profissionais do canal: o programador Klaus Schmaelter, o gerente de produções e idealizador visual da rede Eduardo Mourão e o crítico de cinema Marcelo Janot.

Pretendemos expor como, por meio da articulação do que vai ao ar, do que é divulgado na internet, no cinema e da estratégia de marketing, o TCC funciona como um dos agentes midiáticos para a construção do *cult*. À medida que eles vão sendo abordados, aproveitamos, para mostrar como toda a reflexão teórica desenvolvida anteriormente se aplica ao estudo de caso.

### 4.1 – Histórico<sup>11</sup>

Embora nosso estudo de caso se restrinja ao *Telecine Cult*, nesta breve retrospectiva achamos por bem considerar toda *Rede Telecine*, contextualizando o canal dentro de sua estrutura de funcionamento.

---

<sup>10</sup> Ver listagem dos filmes da programação no Anexo A.

<sup>11</sup> Todos os dados desta seção foram fornecidos pela *In Press Porter Novelli*, assessoria de imprensa da Rede Telecine.

Oficialmente, o canal *Telecine* é lançado em novembro de 1991. Três anos depois, ele deixa de pertencer integralmente à Globosat para compor uma *joint-venture* entre ela e os estúdios *Paramount*, *MGM*, *Universal* e *Fox*. Apenas em outubro de 1997, a programadora de filmes desdobra-se em cinco canais segmentados por gêneros: *Telecine 1*, *Telecine 2*, *Telecine 3*, *Telecine 4* e *Telecine 5*.

A rede passa por uma reformulação em 2000. No lugar dos números, entram os nomes que descrevem os gêneros adotados por cada canal, respectivamente: *Telecine Premium* (lugar das grandes estréias, das produções mais recentes e da revista eletrônica *Cineview*), *Telecine Action* (filmes de ação, abarcando outros gêneros como policial, suspense, terror, guerra, ficção científica, eróticos, *western*), *Telecine Emotion* (composto basicamente por drama. Como além das lágrimas há outros tipos de emoções que podem ser despertadas no espectador, o *Emotion* ainda exibia romances, item que se confundia com a proposta do *Happy*; o cinema europeu tinha seu espaço especialmente na sessão *Cinemundi*), *Telecine Happy* (transmitia comédias, romances, comédias românticas) e *Telecine Classic* (onde passavam filmes mais antigos, os clássicos de *Hollywood*).

Nos últimos meses de 2004, são realizados novos ajustes. O *Telecine Happy* muda de perfil e vira *Telecine Pipoca*, transmitindo os filmes de maior sucesso da rede em versão dublada.

Em novembro do ano seguinte, o *Telecine Classic* é substituído pelo *Telecine Cult*, nosso objeto em questão. O *Cult* manteve o acervo de clássicos do cinema americano e mundial, inserindo na grade filmes cultuados e produções alternativas vindas dos mais variados países. Com esse reposicionamento, o canal importa do *Emotion* a sessão *Cinemundi*. O *Cult* foi criado com o propósito de rejuvenescer a rede, envelhecida pela imagem dos filmes antigos veiculados no *Classic*. Ele também foi uma estratégia para aumentar a audiência. Embora se tenha a consciência de que o *Cult* não tenha uma penetração de público tão ampla capaz de equipará-lo ao *Telecine Premium*, que em noites de pré-estréias bate recordes, ele foi bem sucedido na conquista de outros telespectadores. No primeiro mês no ar, o *Telecine Cult* teve um crescimento de 130% em sua audiência em relação ao seu predecessor.

A última alteração empreendida pela rede ocorreu em junho deste ano. O *Telecine Emotion* sai do ar para ceder espaço ao *Telecine Light*, cuja grade se parece com a do

antigo *Telecine Happy*, sendo formada essencialmente por comédias, romances, comédias românticas e demais histórias capazes de divertir. A diretriz adotada é proporcionar uma programação leve e descontraída para o telespectador que deseja se distrair e relaxar, desfrutando de algumas horas de lazer.

Fazendo um apanhado geral da rede, entre os canais da TV paga, ela é a primeira no ranking de audiência no horário nobre, que vai das 19h à 1h, e no total dia em 2007. Ao traduzirmos essa liderança em números, sua média de alcance diária é de 1.315.000 pessoas no horário nobre e de 2.168.000 no total do dia.<sup>12</sup>

Ao compararmos as estatísticas do último trimestre de 2005 com as do mesmo período em 2006, observamos que o Telecine cresceu. No intervalo de 19h à 1h, a rede se expandiu 23% e durante o dia 32%. Embora o grande responsável por essa subida tenham sido os índices do Pipoca, que aumentaram 122% na faixa nobre e 170% ao longo do dia, a participação do Cult também é motivo de destaque. Ele aparece em segundo lugar, com resultados considerados excelentes: 12% de crescimento no horário nobre e 15% no resto do dia.<sup>13</sup>

Para encerrarmos, não poderíamos deixar de traçar o perfil básico do público dos canais *Telecine*. Ele é predominantemente masculino (51%) e está concentrado, em peso, nas classes A e B (80%). A faixa etária revela telespectadores mais maduros, já que 82% têm mais de 25 anos.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Ibope Telereport (GSP + GRJ)  
Média alcance - horário nobre (19 - 01h) e Total dia  
Período: Jan - Mar/07

<sup>13</sup> Fonte: Ibope Telereport (GSP + GRJ)  
Análise minuto a minuto  
Audiência horário nobre (19 - 01h) e Total dia  
Comparação set - nov/05 com set - nov/06

<sup>13</sup> Ibope Telereport (GSP + GRJ)  
Média alcance - horário nobre (19 - 01h) e Total dia  
Período: Jan - Mar/07

<sup>14</sup> Ibope Telereport (GSP + GRJ)  
Média alcance - horário nobre (19 - 01h) e Total dia  
Período: Jan - Mar/07

## 4.2 – O canal *cult*

Pouco depois de o *Telecine Cult* entrar no ar, o canal começou a exibir nos intervalos comerciais entre um filme e outro, vídeo *tapes* que abriam com a pergunta “Cult?” na tela. Em seguida, a câmera se aproximava da imagem de uma televisão, onde artistas e profissionais da área de audiovisual apareciam dando depoimentos e exemplos do que, na sua opinião, eram filmes *cult*, como ilustram os trechos transcritos:

Para mim, filme *cult* é aquele filme que dá vontade de assistir várias vezes, mesmo você já tendo assistido uma, duas, três vezes (...) Filmes com bons atores são sempre filmes *cult*. Assim, *Imensidão Azul* eu gosto muito, acho lindo (Cauã Reymond, ator)

A melhor definição, para mim, de um filme *cult* é todo aquele que resiste ao tempo (...) Há grandes *cults* no cinema inglês; há *cults* no cinema sueco com Bergman, principalmente, é claro; com os diretores japoneses, principalmente com Kurosawa. E você vai encontrar *cults* na cinematografia tcheca, iugoslava (...) Você tem os *cult* chamados dramas sociais, que aí então o cinema italiano, na minha opinião, domina. Ele foi mestre em nos mostrar desde *O Rocco e seus Irmãos* (...) *Noite Americana*, do Truffaut, é outro filme que é um *cult* (Tony Ramos, ator)

O filme *cult* ele é um filme que se distingue do restante, porque ele não tem os ingredientes de um filme feito para as grandes massas. (...) Ele busca um público que pensa, um público inteligente, que busca no cinema o algo diferenciado. É isso que caracteriza a obra do David Lynch, a obra do Almodóvar, a obra do Woody Allen. (...) *A Noviça Rebelde*, por exemplo, é um filme que foi feito numa determinada época para atingir um determinado público seguindo os padrões do cinema daquela época. (...) Visto hoje, tantas décadas depois, é um filme que adquire o status de *cult* (Marcelo Janot, crítico)

Muitos filmes de primeira são descobertos por um público menor, por um público mais esperto, digamos assim. E aí leva um tempo para ser descoberto. Tem o caso dos filmes que são até desprezados na época deles e que viram *cult* depois (...) *Vampiros de Alma* é um filme genial. É um típico *cult*. É aquele filme que na época que foi feito não se deu muita coisa por ele e que hoje a gente vê muito (David França Mendes, crítico e roteirista)

Quando se fala em filme *cult* logo o que vem à cabeça são filmes que geralmente estão ali numa prateleirazinha de uma locadora e que só um nicho de pessoas vêem aquele filme. Mas não é só isso. São filmes, na maioria das vezes, autorais, de um diretor (...) Tem esse *Ou Tudo ou Nada*. É uma comédia maravilhosa, muito engraçada (...) foge totalmente dos padrões e por isso é um filme *cult* (Malvino Salvador, ator)



O filme *cult* ele sai um pouco fora do padrão, do padrão dos filmes convencionais, tem que ter alguma coisa diferente (...) Nem sempre os filmes *cult* são sucessos de bilheteria (...) mas têm os seus seguidores, as pessoas que amam o cinema, que gostam de filmes diferenciados. São apaixonados por filmes *cult* (Thiago Luciano, ator)

São filmes independentes. São filmes, às vezes, de diretores famosos, mas que não são os filmes de referência do cara (...) Ficam alguns espaços brancos para você definir o que é aquilo. A história não parece ser contada de uma forma mastigadinha (Babi Xavier, atriz)

Podemos perceber essas gravações como uma estratégia interessante de apresentação do canal e de sua proposta. Para um espectador que estranhe o termo *cult* e não faça idéia do que ele possa significar, ao assisti-las, ele se sente mais familiarizado. Afinal, trata-se de pessoas conhecidas do público e que, por trabalharem com TV e cinema, são tidas como autoridades para falar sobre o assunto. Não só o nome do *Telecine Cult* deixa de ser uma incógnita total para alguns, como o espectador começa a entender o que o canal tem a lhe oferecer. Entrecortando os depoimentos, aparecem trechos de filmes que são efetivamente citados ou não, constando o diretor e o ano da produção. Esse é um modo de se mostrar quais obras integram a grade do TCC.

Além de apresentar do canal e aproximá-lo da audiência, observamos outra função nas chamadas “pílulas *cult*”: incorporando as reflexões de artistas e profissionais sobre o *cult*, o *Telecine* expõe, ainda que indiretamente, não só o que ele compreende que sejam esses filmes, como também o que ele vai veicular sob o rótulo de *cult*.

Queremos, dessa maneira, esclarecer que em momento algum o *Telecine* declara expressamente qual o seu conceito de filmes *cult*. Para pensar como o canal opera em relação a isso, partimos do pressuposto que ele construa e divulgue essa conceituação na prática do dia-a-dia, através da escolha de quais filmes entram na sua programação e outros elementos que, mais do que simples acessórios, fazem parte da proposta do TCC. Daí considerarmos tanto os comentários que o jornalista e crítico de cinema Marcelo Janot faz semanalmente antes da sessão *Cult Movie* quanto os que ele grava esporadicamente para mostras e festivais. Também levamos em conta a página na internet da rede *Telecine*, o *Cultblog* escrito pelo referido Janot e a exibição da sessão *Telecine Cult* no cinema Odeon.

Voltando às inserções *Cult?* e atentando para seu conteúdo, o que percebemos é que muitos pontos levantados a respeito do que sejam filmes *cult* são refletidos na grade do canal. A questão presente como pano de fundo de quase todos os depoimentos é do *cult* enquanto filme diferente, seja por ele ser fora do padrão, principalmente o hollywoodiano, por ele estimular o raciocínio de quem assiste com histórias pouco evidentes e repleta de lacunas, seja por abarcar cinematografias de outros países. Outro aspecto recorrente é a importância da audiência, que aparece não só porque é ela quem cultua os filmes, mas porque assim reitera-se a diferença. O público *cult* não é qualquer público. Isso fica evidente não só quando ele é apontado como um conjunto de adoradores que vão empreender uma relação de dedicação para com o objeto, relação essa diferente da relação empreendida por um espectador comum, mas principalmente quando alguns profissionais falam que é um público restrito.

Aqui, mais do que priorizar a quantidade, devemos pensar em um público delimitado que, de alguma forma, busca se distinguir das massas. Uma das atitudes para essa distinção e que traduz a relação diferenciada para com o filme é o assistir repetitivo. Além dela, ressoam ecos românticos como “independente” e “autoral”. Embora eles não determinem que um filme seja *cult*, colaboram. Por último, surge a ressalva, feita por Janot, de que apesar de serem filmes habitualmente fora do convencional, há exceções. O jornalista recorda o exemplo de *A Noviça Rebelde*, produzido convencionalmente dentro de *Hollywood*, porém cultuado. Em relação a isso podemos defender que mesmo sendo um filme *status quo*, a diferença passe menos por características fílmicas do que pelo modo como ele é lido, apropriado. Dessa forma, podemos compreender porque alguns filmes levam anos para se tornarem *cult*. O rótulo não é algo que lhes seja inerente, mas uma construção que depende de inúmeros fatores, inclusive, o modo como ele é recebido.

Esses e outros questionamentos podem ser observados na programação do TCC. O primeiro válido de mencionar não diz respeito aos filmes *cult* vistos isoladamente. Ela remete aos filmes *cult* enquanto conjunto, uma vez que parte de comparações feitas entre os representantes da categoria. Trata-se do ecletismo. O fenômeno *cult* contempla obras não apenas de gêneros variados, como também de formas de produção que vão desde

filmes de arte ao *trash*, que vão dos independentes aos *blockbusters*. Isso fica patente ao olharmos a grade do *Telecine Cult*.<sup>15</sup>

O *Cult* veicula comédia, drama, terror, aventura, romance, ficção científica, faroeste, entre outros gêneros. Porém, devemos admitir que embora a rede tenha canais demarcadores de gêneros específicos como o *Action* e o *Light*, isso não se repete no *Premium* nem no *Pipoca*. Tal como o *Cult*, eles são pautados por quaisquer tipos de gêneros. Contudo, acreditamos que o TCC tenha sim um caráter mais eclético, pois sua diversidade transpõe o critério de gêneros. O mesmo canal que exhibe filmes de François Truffaut e Jean-Luc Godard passa o musical sobre filmes B *The Horror Rocky Picture Show*. Ele abre espaço tanto para obras mais desconhecidas, vindas de diferentes países, como *Sob o Céu do Líbano*, quanto para hollywoodianos que foram sucesso de bilheteria, tal é o caso de *De volta para o futuro*. O *Premium* e o *Pipoca*, entretanto, apesar de não se nortearem por gênero, têm como lógica de seleção seus filmes terem sido sucessos de bilheteria e/ou darem grandes audiências. Embora o *Cult* não assuma na escolha de seus filmes uma característica tão perceptível quanto a de gêneros e a de produções de grande público, um dos fios pelos quais ele se guia é o das obras cultuadas. Sobre isso, o programador do canal, Klaus Schmaelter, explica:

O filme *cult* vem da coisa do cultuado (...) por nossa própria experiência e pesquisando, a gente sabe que eles são cultuados. Exemplo. Filme novo. Geralmente a relação com o filme *cult* te remete a algo um pouco mais antigo (...) os *cult* mais novos seriam da década de oitenta. Mas não é necessariamente o caso. Você pega *Encontros e Desencontros*, da Sofia Coppola, que é um excelente exemplo do que é um filme novo e que é *cult*. Os filmes do Jim Jarmusch, sabe o *Flores Partidas*, o *Dead Man*, que é com o Johnny Depp, de meados da década de noventa. E são filmes relativamente novos e que são *cult*. Já têm um culto. Eles foram premiados em festivais mais independentes, têm um público mais independente.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Apesar de sua programação ser bastante eclética, devemos chamar atenção para o fato de que o *Telecine Cult* não veicula filmes *cult* nacionais. No entanto, esses filmes podem ser assistidos na sessão *Brasil Cult*, que vai ao ar meia-noite e meia, todo domingo, no Canal Brasil, também restrito a TV a cabo. Ela é reprisada às 2h da manhã de segunda-feiras. Com a apresentação da atriz Leona Cavali, a sessão *Brasil Cult* tem, nas palavras do próprio canal, a proposta de exibir “filmes na contramão da produção convencional cultuados para sua rebeldia e inventividade”. A escolha de Leona Cavali por si só é reflexo disso, já que a gaúcha tem uma carreira premiada em festivais do Brasil e do exterior, por ter interpretado papéis em clássicos da produção cinematográfica *cult* nacional, dentre as quais se destacam: *Um Céu de Estrelas* (1996), de Tata Amaral, e *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis.

<sup>16</sup> Entrevista concedida em 1º de agosto de 2006.

Mais uma vez, podemos justificar a idéia de filmes *cult* serem associados ao passar do tempo com o fato de que essa classificação não vem embalada junto ao filme, mas é gradualmente elaborada. Nesse processo, tem relevância o papel de como o filme é recebido, o que passa pela adoração do público e até pelo recebimento de premiações. O programador pondera que o filme não precisa ser antigo para que isso aconteça, ao falar sobre os *cult* recentes. Localizamos o discurso de Schmaelter na grade do TCC. Por exemplo, às sextas-feiras às 22h, entra no ar a sessão *Novos Clássicos*, sobre produções das décadas de oitenta e noventa reverenciadas por uma geração de aficionados por cinema. Nela, estão filmes como *De volta para o Futuro*, *O Último Americano Virgem*, *Top Gang – Ases Muito Loucos*, *Sideways entre Umas e Outras*, *Cemitério Maldito*, *Os Fantomas Contra-atacam*, *A Dama de Vermelho*, *O Céu pode Esperar*.

Seguindo esse raciocínio de produções reverenciadas por um público específico, há a sessão *Cine Classic*, composta por filmes mais antigos. Muitos desses filmes são clássicos do cinema hollywoodiano dos anos trinta, quarenta, cinquenta. Apesar de terem sido filmados dentro de um esquema convencional, não podemos negar, tal como reconhece o TCC, a existência de audiências que o cultuam. Questionamos se a leitura que os fãs *cult* fazem desses filmes não seria uma leitura diferenciada da que eles normalmente receberiam, daí serem chamados de *cult*. Ponderamos ainda até que ponto algumas exhibições do *Cine Classic* não seriam relevadas menos por seu culto do que por representarem parte do acervo que o *Cult* herdou de seu predecessor, o *Telecine Classic*. Todas às quintas-feiras, na faixa das 20h, o telespectador tem oportunidade de ver filmes interpretados por Marilyn Monroe como *O Mundo da Fantasia*, ou dirigidos e estrelados por Orson Wells como *Macbeth – Reinado de Sangue*, além de musicais como *Marinheiro de Água Doce* e, eventualmente, festivais de obras clássicas de diretores e artistas.

A própria sessão *Cult Movie*, que é transmitida aos domingos às 22h, costuma ser descrita como o lugar das “produções cultuadas pelo público”. Prova disso é que logo na semana que o canal foi ao ar, a primeira *Cult Movie* passou *The Rocky Horror Picture Show*, o mais cultuado dos filmes do fenômeno da meia-noite. Mais que um simples destaque do TCC, a *Cult Movies* é seu selo de identificação. Ora com *cult* recentes, ora com *cult* um pouco mais antigos, exhibe filmes de diferentes nacionalidades como o

alemão *Edukators*, o mexicano *E sua Mãe Também* e o inglês *Monty Python – O Sentido da Vida*. Transmite desde filmes considerados de arte como *Fahrenheit 451* aos que tiveram bom desempenho nas bilheterias como *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças*. Diretores e suas obras consagradas têm seu espaço. Nessa sessão já foram ao ar *Último Tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci, e *Manderlay*, de Lars Von Trier.

Não à toa, portanto, a sessão está no horário nobre do *Telecine Cult* desde sua estréia, pois ela atua como um mostruário de cerca de duas horas da essência do canal, de sua programação básica de sustentação. Antes de o filme ser veiculado, o crítico de cinema Marcelo Janot introduz a *Cult Movies*. Ele tece comentários sobre o que o telespectador está prestes a ver. Desse modo, justifica o porquê daquele filme ser considerado *cult* e por isso estar na sessão *Cult Movies* de um canal chamado *Telecine Cult*. Mesmo que não seja dito explicitamente “o filme é *cult* por isso”, ao enumerar aspectos que envolvem o filme, ele elucida as razões de sua escolha para a sessão.

Essa introdução feita por Janot também serve para contextualizar a época de realização da obra, para apontar referências às quais o diretor alude, as influências que podem ter sido recebidas, comparações feitas com outras produções e até mesmo para devidos esclarecimentos, no caso de se tratar de uma história mais complexa e obscura. Assim, mesmo que o telespectador se depare com um filme que vá chocá-lo ou deixá-lo confuso, seu espírito já foi preparado para isso e as explicações podem auxiliá-lo a entender o que está vendo. Dessa maneira, é fornecido certo grau de conforto para o espectador, evitando que ele mude de canal ou desligue a TV.

Para um público menos familiarizado, Janot contribui para sua familiarização e, em contrapartida, para um público mais exigente, que acompanha cinema, os comentários funcionam como críticas opinativas e informativas, acrescentando algo ao filme. Partindo desse pressuposto e buscando uma interação com o telespectador, desde junho está na internet o *Cultblog*, no qual o jornalista posta comentários e dicas de filmes *cult*. Não necessariamente os filmes estão no TCC, podendo ser pinçados em algum dos outros canais. Um dos textos de Janot é sobre os trinta anos comemorativos de *Guerra nas Estrelas*, série que mesmo sendo extremamente cultuada passa no *Action*. Ele também aproveita para escrever sobre produções em cartaz nos cinemas, filmes que embora ainda não sejam *cult*, ele acredita que podem se tornar. O *Cultblog*, conseqüentemente,

colabora para construir a classificação *cult*. Por outro lado, aproxima quem está em casa, incentivando o internauta-espectador a ver a programação *Telecine* e a frequentar as salas de cinema. Até mesmo porque, daqui a um tempo, muitos filmes que estão nas telonas vão poder ser acompanhados na rede. Sobre seu trabalho na *Cult Movies* e no *Cultblog*, Janot avalia:

Eu acho que para o *Telecine* é importante ter esse canal também porque você acaba pegando o público que não tinha tanta predisposição para o cinema alternativo. Ele acaba se interessando e descobrindo. O comentário é meio que uma ajuda nesse sentido. O comentário traz um conforto ao espectador para que se o filme tenha uma linguagem um pouco mais difícil, mais alternativa, eu tento decifrar essa linguagem para que ele se sinta mais confortável. Caso ele não entenda ou caso ele fique com dúvidas. Eu acho que tanto o *blog* quanto os comentários têm essa função.<sup>17</sup>

Como podemos depreender o espectador é importante para o *Telecine Cult* de diversas maneiras. Primeiro, porque a audiência, especializada ou não, é fundamental na elaboração do *cult*, já que é ela quem vai idolatrar os filmes. Esse item é bastante considerado pelo canal como fica claro nas sessões que disponibiliza. Segundo, porque o canal visa estabelecer um contato com essa audiência, incentivando-a ver sua programação.

Outra característica da programação do TCC que indica a atenção dada às produções cultuadas são as mostras e festivais, promovidos com frequência. Geralmente, vai ao ar parte da obra de diretores e atores consagrados. Ou então filmes são reunidos sob uma mesma temática para serem transmitidos. Apesar de não estar inserida no período analisado da grade, é válida à referência à mostra do cineasta Fritz Lang, que se destacou em dezembro do ano passado, quando foi veiculada na sessão *Drive-in*, às sexta-feiras na faixa das 20h. A filmografia contemplada foi: *Coração de Apache*, *Um Retrato de Mulher*, *A Volta de Frank James*, *Os Conquistadores* e *O Homem que Quis Matar Hitler*. Essa estratégia de exibição em série tem tudo a ver com o *cult*, uma vez que o fã *cult* não só assiste repetidamente a um mesmo filme como costuma se interessar pelos elementos que o cercam. Por exemplo, um grupo que reverencie *Tempos Modernos* tende a admirar Charles Chaplin e a se interessar por seus outros filmes, chegando, a exaltá-los também. O festival Chaplin ocupou a sessão *Cine Classic* durante os meses de

---

<sup>17</sup> Entrevista concedida em 18 de junho de 2007.

janeiro e fevereiro deste ano. Para atender aos fãs, além da filmografia do artista teve o documentário *Chaplin Today: O Circo*, comentado pelo cineasta iraniano Abbas Kiarostami. Ainda foram exibidos comentários gravados por Marcelo Janot, que fazia a crítica do filme do dia, contava curiosidades de filmagens e mesclava isso à biografia de Chaplin. Não só os filmes em série, como a estrutura que o TCC montou para o festival vão ao encontro do objeto cultuado.

Em março, foi a vez de o cineasta Werner Herzog ter o seu *Herzog em Foco*, com quatro ficções que influenciaram as gerações dos anos setenta e oitenta: *Aguirre, a Cólera dos Deuses*; *O Enigma de Kasper Hauser*; *Nosferatu – o Vampiro da Noite* e *Fitzcarraldo*. No mês seguinte, a mostra do diretor Cecil B. DeMille contou com clássicos como *Os Dez Mandamentos*, *Sansão e Dalila*, entre outros.

Esses festivais, em alguns casos, incluem obras menos conhecidas de cineastas e atores, o que dá a sensação de que o *Telecine* está proporcionando uma oportunidade quase única ao espectador. No mês de maio, a sessão *Bang-Bang*, que vai ao ar na faixa das 20h das segundas-feiras, homenageou John Wayne. Antes de virar estrela de Hollywood, ele participou de produções menos famosas. Esse período chega até os fãs de faroeste, através de um festival que conta com quatro filmes raros: *Westward Oh!* (1935), *A Ronda de Sangue* (1938), *Bandidos Encobertos* (1938) e *Caminho Fatal* (1942).

Essa preocupação do *Cult* em exibir raridades levanta um paradoxo interessante. A idolatria a muitos filmes *cult* começa justamente porque eles não eram encontrados em qualquer sala de cinema, ficando restritos a cinemas de arte e pequenos circuitos. Com o advento das novas tecnologias, ocorreu uma banalização das obras. Desde o vídeo cassete, que possibilitava a reprodução doméstica, até os dias de hoje, quando é possível baixar um filme na internet e gravá-lo em CDs ou DVDs, filmes antes escassos se tornaram cada vez mais acessíveis. Se isso, por um lado, pode favorecer a expansão do grupo de adoradores, por outro, compromete a noção de exclusividade em cima da qual os fãs *cult* se fundamentam. É curiosa essa postura do *Telecine Cult*. Apesar de pertencer a uma TV a cabo cujo público é mais restrito, ao mesmo tempo que o canal populariza os filmes *cult* televisionando-os, ele tenta, através da transmissão dessas raridades, recuperar essa sensação de experiência “única”, o que revigora sua imagem do canal.

O cuidado de haver na grade opções raras e exclusivas mostra que o TCC prima por algo diferente dos outros canais. Seu ecletismo também é um indício disso, já que assim tenta-se fugir de transmitir apenas grandes produções norte-americanas. Um exemplo dessa diversidade que ainda não tínhamos indicado pode ser visto às terças-feiras às 22h na sessão *Cinemundi*, importada do antigo *Emotion*. Nela, cinematografias européias, asiáticas, latinas, entre outras, têm o seu lugar, como a co-produção entre Afeganistão, Alemanha, Irlanda e Japão *Osama* e a outra co-produção França, Inglaterra e Itália *Beije Quem Você Quiser*. Outro ponto que reforça essa preferência por ter na programação um algo a mais é a já mencionada importância atribuída ao culto do público. A organização de festivais e mostras é um diferencial. Convidar um especialista para participar expondo suas opiniões e dando informações extras também. Recordando o que o programador Schmaelter disse, em seu depoimento, há a consideração por um público e por obras independentes, ou seja, que fujam do convencional esquema de indústria cinematográfica.

Nesse contexto, não é de se estranhar que diretores cujos trabalhos são considerados autorais sejam valorizados no TCC. Dificilmente são vistos em outro canal de televisão: Woody Allen, Françoise Truffaut, Jean Luc-Godard, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, David Lynch, Stanley Kubrick, Pedro Almodóvar, entre outros. Tidos como cineastas que tiveram uma forma pessoal de fazer cinema, seus filmes costumam ser enaltecidos como obras de arte e eles elevados à categoria de gênios. Se a TV geralmente prioriza o que ela convencionou ser o gosto do grande público, esses filmes autorais tendem a ser descartados, pois se considera que poucas pessoas irão apreciar e compreender obras rotuladas como sendo tão complexas e inovadoras, que comprometam o entendimento. Novamente, ao englobar filmes de diretores-autores, o TCC coloca no ar filmes únicos, preciosos, destoando do convencional.

Tendo em mente essas constatações, podemos afirmar que o *Telecine Cult* se esforça para se posicionar como opção ao dito *mainstream*. Com isso, não queremos sugerir que o canal não exponha filmes convencionais. Mas quando o faz, adota táticas para amenizar e até camuflar o convencionalismo. As sessões *Cine Classic* e *Novos Clássicos*, que em sua maioria possuem filmes feitos dentro dos padrões comerciais de Hollywood, ilustram isso. Não são apenas, respectivamente, produções hollywoodianas



antigas e mais novas, são produções hollywoodianas clássicas e, como costuma se reiterar, são produções cultuadas. Não são, portanto, convencionais quaisquer. São convencionais clássicos e cultuados. Dessa maneira, o TCC tem como se desvencilhar da alegação de que esteja se alinhando ao *mainstream*. Sem mencionar que, para serem adoradas por um público, as produções de Hollywood possivelmente recebem uma leitura também diferenciada por parte dele. Até a sessão *Calçada da Fama*, que a princípio tem um título que pode evocar o padrão *hollywoodiano*, procura passar nas tardes de sábado por volta das 16h filmes com artistas consagrados, com a intenção de valorizá-los e diferenciá-los.

Em outra entrevista, ao ponderar o que o TCC entenderia por filmes *cult*, Schmaelter confirma o cuidado do canal de se distinguir do padronizado:

O *Telecine Cult* também abrange filmes independentes recentes que não possuem espaço em outros canais, filmes de arte de todo mundo, filmes produzidos fora de *Hollywood*, enfim, algo que fuja um pouco do "cinemão", um cinema mais alternativo.<sup>18</sup>

Verificamos, por conseguinte que, através de todos os recursos citados, a programação do *Cult* incorpora a diretriz do slogan “Alternativo”. O TCC se coloca como uma alternativa não só aos quatro *Telecines*, mas também ao restante dos outros canais da TV paga e da TV aberta. Afinal, salvo exceções pontuais, onde os espectadores podem assistir a filmes suecos, tchecos, iranianos, alemães? Onde podem encontrar mensalmente mostras e festivais de diretores e atores consagrados? Qual outro canal tem em seu acervo produções raras? Essas e outras vantagens consolidam o *Cult* como alternativo que, podemos traduzir, por diferente. Um canal diferente, que destoa dos demais, que ousa. Esse é o perfil que se deseja passar não somente através da grade e do slogan, mas pela própria identidade visual do TCC. A intenção é que o espectador possa distingui-lo de imediato. Assim, quem nunca teve a chance de assisti-lo para perceber as exclusividades de seu cardápio de filmes, pode ser atraído pela diferença visual e, em seguida, confirmar essa diferença no conteúdo disponibilizado.

Ao compararmos a logomarca do *Telecine Cult* observamos que ela é totalmente diferente da logo padronizada do *Premiun*, *Action*, *Light* e *Pipoca*. Enquanto esses quatro canais têm seus nomes em caixa alta na parte inferior de uma claquete, o TCC a dispensa.

---

<sup>18</sup> Entrevista concedida em 19 de junho de 2007.

A fonte do *Cult* não é a mesma usada nos outros *Telecines* e diferente também por estar em caixa baixa. Se as palavras *Premium*, *Action*, *Light* e *Pipoca* são escritas na vertical do logo, a palavra *Cult* está na horizontal. Sua logo destoa ainda mais por inserir o desenho de um gato. Todas essas discrepâncias visuais entre a marca TCC e as demais, são facilmente identificadas:



Marca visual exclusiva do *Telecine Cult*, o gato preto (embora na imagem acima esteja branco) aparece nas cartelas de programação do dia, em alguns comerciais que anunciam os próximos filmes e festivais que o TCC vai transmitir etc. Eduardo Mourão, gerente de promoções da rede e responsável por sua idealização gráfica, explica a utilização do gato:

O gato tem uma cara de *cult*. O gato é sozinho. O cachorro é popular, todo mundo gosta. Já o gato é sozinho, na dele, tem o olhar enigmático. Não é? Ele sai pela noite, tem uma vida própria. Ele é instigante. Ele também abre discussão. Tem gente que ama, tem gente que detesta e ele está sempre na dele, tem uma personalidade forte. E o gato preto mais ainda. Casou por isso.<sup>19</sup>

De acordo com Mourão, a figura do gato representa bem o TCC, pois diferente da popularidade do cachorro, popularidade que pode ser vinculada aos outros quatro *Telecines*, o gato é sozinho e misterioso. Ou seja, o gato destoa. É diferente, alternativo, tal como o TCC trabalha para ser. O gerente acredita que o termo *cult*, por si só, é interessante, pois desperta nas pessoas a curiosidade de debater entre si o que ele significa, o que ele tenciona dizer. O gato preto também instigaria essa discussão.

<sup>19</sup> Entrevista concedida em 1º de agosto de 2006.

Apesar de o objetivo do *Cult*, ao substituir o *Classic*, ter sido ampliar a audiência e os índices indicarem crescimento, tal como descrevemos no histórico, o público do TCC é restrito, como atesta Mourão:

O que a gente queria com o *Telecine Cult*? A gente queria audiência. Desde o início, a idéia não era conseguir grandes audiências, mas como a audiência do *Classic* era muito pequenininha e ele envelhecia a rede, a gente não tinha muito o que perder. (...) O *Cult* tem um público um pouquinho maior do que o do *Classic* até, mas continua um público pequeno, mirrado. Mesmo assim, a gente triplicou a audiência. Triplicar o que era muito pequenininho, continua pequenininho, mas três vezes maior. Mas é um público formador de opinião, é um público mais cabeça (...) O *Cult* é como uma grife (...) Ele serve mais como grife do que como canal para dar audiência. Canal para dar audiência é o *Premium*, *blockbusters* bem conhecidos, famosos. O Pipoca ele é o canal totalmente popular, são os filmes, grandes também, dublados. (...) O *Cult* ele tem um limite de audiência, que é muito pequenininho e vai ficar sempre o mesmo.

O programado Schmaelter concorda que o TCC esteja destinado a um público reduzido:

Assim como no cinema os filmes que dão mais bilheteria, onde os *blockbusters* vão passar, vão ser os grandes cinemas, vão ser de mais fácil exibição, vão ser os filmes americanos, os hollywoodianos especificamente. (...) A mesma coisa acontece com a TV a cabo. Você tem um nicho de pessoas que gostam um pouco mais de cinema, então querem ver uma coisa diferente do pasteurizado.<sup>20</sup>

Constatamos que não só o TCC é diferente, como ele está voltado a um público diferenciado, que se caracteriza por um interesse maior por cinema. Como atesta Janot:

O *Cult* é o único que tem o *blog* e os comentários, porque eu acho que o público do *Cult* pede mais... O *Cult* é um canal diferenciado e o público também é diferenciado. É um público que não se contenta (...) O público do *Cult* é um público que quer mais, que de repente lê crítica de cinema, presta mais atenção nesses detalhes.

O telespectador do *Cult* é aquele que também frequenta salas de cinema, lê sobre o assunto e se informa. É um espectador que se não prefere, ao menos se simpatiza e gosta de filmes fora do dito *mainstream*. Isso justifica outra tática inédita do canal: aproximar a TV do próprio cinema. Toda terça-feira, na faixa das 20h, o Odeon tem a sessão *Telecine Cult*, que leva para a telona a programação corrente do canal. Assim, o TCC acredita sim ter um público em certa medida cinéfilo. A própria escolha do Odeon elucida isso, já que ela é uma das salas de cinema mais antigas da cidade do Rio de

<sup>20</sup> Entrevista concedida em 1º de agosto de 2006.

Janeiro e é administrada pelo Grupo Estação. Em vez de superproduções e grandes bilheterias, o Estação privilegia o cartaz de filmes de arte, alternativos, independentes, premiados em festivais por todo o mundo, enfim, algo que seja habitualmente ignorado pelos grandes circuitos. Ao ter uma sessão no Odeon, o *Cult* penetra no público que costuma freqüentá-lo na tentativa de conquistá-lo, como se o TCC se tornasse uma extensão doméstica do cinema. Quem vai a algum dos cinemas do grupo Estação, ao comprar seu ingresso, recebe no verso do bilhete uma propaganda do TCC. Por sua vez, compete ao TCC consolidar essa parceria dentro de sua grade. Na madrugada de sábado para domingo, o canal exhibe, em referência ao Grupo, a sessão Estação Meia-Noite.

Portanto, o que podemos verificar é que para o *Telecine Cult* o diferenciar-se é fundamental para a estruturação do canal como *cult*. O conceito de distinção de Pierre Bourdieu aplica-se ao TCC. Tal como defendemos a distinção como algo vital para um filme ser *cult*, isso se observa no referido *Telecine*. A noção de distinguir que o caracteriza. O TCC se constrói diferenciando-se não somente dos outros *Telecines*, como também dos demais canais da TV a cabo e da aberta. Em última instância, a retórica do canal visa atingir o espectador. Quem assiste ao TCC não é um simples telespectador, é alguém que tenha gosto *cult*.

Nesse sentido, é interessante refletir a ligação do canal com o capital simbólico. Se muitos de seus espectadores estão aptos para reconhecer e admirar a proposta do “Alternativo” é porque eles já possuem bagagem cinematográfica prévia. Consciente disso, o canal oferece uma programação distinta, notabilizada até por colocar na TV e na internet as críticas, dicas e outras informações de cinema de Janot. Além de acrescentar algo a essas pessoas, digamos já iniciadas em cinema, o canal tenta iniciar outras. Os comentários que antecedem a *Cult Movie* e o *Cultblog* funcionam também como contextualizações e explicações. A sessão *Telecine Cult* no Odeon e as gravações *Cult?* do início do TCC demonstram que há essa preocupação de atrair um outro público, despertar seu interesse cinematográfico, ao tentar deixá-lo confortável para se familiarizar. O TCC não só exige de alguns iniciados um capital cultural anterior, como gera capital simbólico, acrescentando novos conhecimentos aos iniciados e iniciando outros espectadores. Além disso, como salientou Eduardo Mourão, o TCC é uma grife

para a rede. Ou seja, agrega capital simbólico a ela. Podemos afirmar que o valor do TCC para o *Telecine* é mais subjetivo do que propriamente econômico.

Diante de tudo que abordamos, concluímos que, através de sua construção enquanto canal, o *Telecine Cult* faz mais do que enquadrar em sua grade filmes que já são considerados *cult*, contribuindo ativamente para essa classificação, como Schmaelter deixa transparecer:

Têm filmes que a gente exhibe que não é o que o grande público vai chamar de *cult*, porque ainda não deu tempo de ele ser acumulado e cultuado. O termo *cult*, no nosso caso, do *Telecine*, procura colocar filmes independentes que ainda não estão cultuados (...) Um bom exemplo é *Lúcia e o Sexo*, um filme espanhol e novo. É um filme cultuado? Não necessariamente, mas é um filme independente, um filme muito bom. Não cabe nos outros canais, como o *Premium*, o *Action*, o *Emotion*.<sup>21</sup>

Partindo do pressuposto de que é um filme independente de boa qualidade, quem vê o filme sendo exibido no TCC, acha que ele é *cult*, quando esse status ainda não foi referendado. É como se o canal, em relação a alguns filmes, apostasse que eles têm todas as condições para se tornarem *cult* e, ao inseri-lo na grade, contribua para isso.

O programador Schmaelter enfatiza que *cult* é um conceito subjetivo e nada pouco universal. Daí o TCC, através de sua equipe, tentar estabelecer o que a rede entende por *cult*. Isso, contudo, não é feito aleatoriamente. São realizadas pesquisas na internet, em sites como IMDb (Internet Movie Database), [www.criticos.com.br](http://www.criticos.com.br), entre outros. Livros também são consultados. Uma das obras de referência é *Cult Movies: The Classics, the sleepers, the weird, and the wonderful*, de Danny Peary. Os prêmios que o filme conquistou e seu desempenho em festivais como o de Veneza, Cannes, Sundance, Bafta, entre outros, são considerados. Além disso, o crítico Marcelo Janot, principalmente para assuntos da sessão *Cult Movie*, presta uma consultoria ao TCC. Esse cuidado para avaliar se um filme cabe ou não no canal mostra que o *Telecine Cult* participa de uma intrincada rede de elaboração dos filmes como *cult*. Dessa rede não podemos isolar as influências econômicas. Assim, quando avaliamos quais filmes o canal categoriza como *cult*, temos que reconhecer que essa caracterização não passa apenas pelo que a equipe *Telecine* reconhece idealmente como *cult*, mas engloba também motivações de ordem econômica, que influenciam nas escolhas da grade e na construção do *cult*, como atenta Janot:

---

<sup>21</sup> Entrevista concedida em 1º de agosto de 2006.

O que acontece é que como todo canal, como toda rede, existe uma série de coisas também (...) A gente está falando de uma rede de televisão que engloba cinco canais e que tem proposta de marketing, tem compromissos com anunciantes e com os estúdios, que fornecem os filmes.

Schmaelter corrobora afirmando que no *Telecine* há a preocupação com a audiência e em localizar o filme onde ele tenha mais visibilidade. Por isso, determinados filmes, mesmo cultuados, não estão no TCC. Alguns até chegam ao *Cult*, mas depois de passarem por outros canais:

*Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças* é um produto hollywoodiano, mas dirigido pelo Michel Gondry, que é esse artista fantástico, muito conhecido no meio de videocliques. Mas é um filme com caras muito conhecidas, Jim Carrey, Kate Winslet, Kirten Dunst, Elijah Wood, e que teve uma excelente bilheteria no Brasil. Foi um êxito comercial. Por isso, estreou no *Premium* onde teria um potencial de audiência maior. Mas é inegável que se tornou um artigo de culto, de adoração. Por isso depois passou ao *Cult*. Os casos específicos de *Star Wars* e *Vera Drake* funcionam de forma parecida. Esse último já está na grade do TCC, mas começou no *Premium* por ser um título extremamente recente. E o *Guerra nas Estrelas* costuma funcionar melhor no *TC Action*, em termos de audiência, do que no TCC. Mas nada impede que seja usado no *Cult*, onde ele foi exibido no especial Oscar 2007.<sup>22</sup>

Mesmo interferindo na grade, essas restrições de audiência não invalidam o papel do TCC na construção do *cult*. Pelo contrário, a lógica da economia deve ser compreendida como integrante desse processo. Do mesmo modo, eventuais deslizos, notados no questionamento de certos filmes deverem estar dentro ou fora do *Cult* não retiram a legitimidade do TCC como um dos fios construtores do gosto.

Finalmente, embora não tenhamos tratado disso de modo explícito, podemos ressaltar que a construção discursiva acadêmica acerca do filmes *cult* converge em diversos pontos com a construção televisiva: o ecletismo do fenômeno, o esforço por se colocar esses filmes em oposição ao *mainstream*, a participação das audiências e suas formas particulares de adoração. Além disso, valores românticos como autenticidade, raridade e exclusividade aparecem no TCC através do enaltecimento de certos diretores-autores, da transmissão de filmes escassos no mercado, da organização de festivais e etc. Por último, o que atribui um status mais elevado ao *cult* é a construção discursiva do conceito, que tanto na academia quanto no *Telecine*, se embasa na distinção. Os filmes *cult*, além de comumente demandarem bagagem cultural, geram capital simbólico.

---

<sup>22</sup> Entrevista concedida em 19 de junho de 2007

## 5- Conclusão: chegamos a um conceito?

Com este trabalho, procuramos refletir sobre o conceito de filmes *cult*, demonstrando sua construção discursiva na academia, através de uma investigação teórica do assunto, e na mídia, por meio do estudo de caso do canal *Telecine Cult*.

Desde o início da análise, o que provocou nosso estranhamento e despertou curiosidade para a pesquisa foi a percepção de filmes tão diferentes entre si receberem a mesma etiqueta. Os filmes *cult* possuem gêneros extremamente variados. Dependendo da obra, apresentam uma estética tida como convencional, passam por filmes de arte ou desembocam no *trash*. A forma de contar a história pode se aproximar do modelo de narrativa clássica norte-americano ou pode transgredi-lo com enredos não-lineares, repletos de lacunas e de pontos inexplicáveis, finais abertos e outros recursos capazes de tornar esse contar mais complexo. Os filmes *cult* podem ser realizados tanto dentro de esquemas de produção industriais quanto independentes. Alguns arrecadam milhões de dólares em bilheteria, ao passo que há os que mal cobrem seus custos de gravação durante seu período em cartaz. Produções *cult* congregam desde um grupo reduzido, mas muito dedicado de adoradores, até uma vasta legião de fãs. Para complicar, o rótulo varia ao longo do tempo. Os exemplos contemplam *cult* recentes e casos mais tardios, com filmes que demoram anos para adquirir o *status*.

Diante de tanta diversidade e, inclusive, de algumas discrepâncias entre elas, o que pensar sobre o conceito de *filmes cult*? Primeiramente, reconhecemos a impossibilidade de formular uma definição fechada e universal que conseguisse cobrir todos os casos e suas disparidades. Mas isso não significa dizer que o *cult* seja uma classificação natural, quase intuitivamente atribuída a determinados filmes, e muito menos que isso se efetive de forma aleatória. Admitimos que essa classificação é arbitrária. No entanto, ela não é feita ao acaso. Pelo contrário, como procuramos enfatizar, ela é socialmente construída através de uma complexa rede de interações, na qual inserimos não somente as condições de realização do filme, mas o modo como são recebidos. Na recepção, devemos pensar em diversos aspectos, que vão desde o burburinho das salas de cinema, passado adiante no boca-a-boca através de comentários sobre o filme, até o papel dos árbitros do gosto (críticos, jornalistas, professores, entre

outros) cujas opiniões são transmitidas na mídia e/ou na academia. Vale sublinhar que, apesar de importantes, esses pontos apenas exemplificam alguns dos fios que compõem uma complexa rede de relações sociais e de troca de informações.

Ao trabalharmos a construção discursiva do *cult*, partimos de três elementos que os estudos acadêmicos apontam como fundamentais para essa categorização. Depois, pudemos verificar sendo eles verificados também na análise do *Telecine Cult*. Atentamos para o fato de que esses elementos não viabilizam a já referida definição fechada e universal, mas podemos dizer que eles têm um caráter definidor no sentido de que são essenciais quando trazemos à tona a discussão da construção discursiva do conceito.

O primeiro elemento a ser considerado é o ecletismo, referente aos diversos gêneros, públicos, estéticas, narrativas, formas de produção, desempenho comercial etc. Porém, quando afirmamos que filmes *cult* são ecléticos não nos referimos a um filme isoladamente, mas ao conjunto *cult*, já que o ecletismo pressupõe que as obras sejam comparadas entre si. O ecletismo abrange, portanto, o fenômeno dos filmes *cult*.

Em seguida, surge a oposição ao *mainstream*. Traduzido por corrente central, alude ao modo hegemônico que cada sociedade possui de fazer cinema. Geralmente, o *mainstream* é associado à indústria cinematográfica norte-americana, corporificada por *Hollywood*. O que ocorre é que os filmes *cult* se sustentam em uma ideologia subcultural, na qual em vez de possuírem características comuns de unificação eles se notabilizam por se oporem a algo. Ao fazerem isso, aprofundam a problemática da conceituação, pois para serem anti-*mainstream* e anti-hollywoodianos, esses filmes evocam a necessidade de que se tenham previamente claras as noções do que sejam *mainstream* e *Hollywood*. Porém, até que ponto as audiências *cult* partilham tais noções e até que ponto elas as estereotipam para atender a seus interesses é difícil precisar. Além do mais, posicionando-se como marginais, os filmes *cult* acabam por reafirmar o que é central. Eles só podem ser desviantes porque reconhecem haver um modo convencional e normal de se produzir filmes. Em última instância, endossam a legitimidade de uma norma da qual clamam se diferenciar. Outra contestação feita ao ‘abaixo ao *mainstream*’ se baseia no argumento de que existem filmes realizados dentro dos padrões predominantes que são *cult*.



Nesse contexto, as audiências aparecem como o terceiro elemento a ser considerado. Sua importância é imprescindível na medida em que elas transformam os filmes em objeto de culto, seja através do assistir repetitivo ou do comportamento quase ritualístico, em alguns casos, para esse assistir. Elas ainda criam e/ou mantêm toda uma rede de informações que permite a circulação de um conhecimento exclusivo a partir do qual se estabelece seu senso de comunidade imaginada. Competem às audiências *cult* e à sua recepção subverter e potencializar determinados sentidos dos filmes. Elas desenvolvem suas estratégias particulares de leitura. O público não é um receptor-consumidor passivo de mensagens, mas um leitor-produtor atuante. Daí produções tipicamente *mainstream* terem a chance de se redimir pela maneira como são apropriadas. Um filme pode ser hollywoodiano, mas a leitura que se faz dele pode ser desviante, o que o diferencia. É a maneira particular de adoração dos fãs *cult* que não só diferenciam esses filmes, mas viabiliza que esses fãs reivindiquem para si essa diferenciação. As ideologias de subcultura, portanto, também são imperativas para as culturas de fãs, pois sem elas não é possível criar o senso de distinção que os separa das audiências regulares. Em vez de mais um simples consumidor cultural, ser fã de filme *cult* implica em ser interessado e diferente.

Filmes *cult* e fãs *cult* se autoproclamam e se esforçam para elaborar esse senso de distinção capaz de distingui-lo dos demais. Eles argumentam que são diferentes, por distanciarem-se dos filmes legitimados pela academia e pela mídia. Apesar de reivindicarem essa postura de oposição, na prática, ela é extremamente questionável. Para começar, as audiências *cult* ligam-se à academia, uma vez que historicamente sua origem remonta aos cinemas de arte, de repertório e às sociedades universitárias, ou seja, espaços basicamente frequentados por um público universitário. Além disso, fãs *cult* e seus gostos influenciaram muitos estudos acadêmicos. Quanto à mídia, o que inferimos é que ela tem um papel de grande relevância para a classificação do *cult*, pois através dela circulam informações e congregam-se fãs. Contudo, devemos admitir que a desconfiança do público *cult* em relação à mídia se justifique. Se, por um lado, ela une subjetivamente, por outro, se não souber dosar as informações, difundindo-as à exaustão, corre-se o risco de comprometer a comunidade de fãs *cult*, pois o senso de distinção de quem está dentro e fora será ameaçado.

Observamos ainda que, perpassando o ecletismo, o anti-*mainstream* e as audiências, há um quarto elemento: o Romantismo. A ligação entre os pressupostos românticos e os filmes *cult* reside, principalmente, no apelo feito à originalidade. O público *cult* se apropria de valores românticos como o “único”, “autêntico”, “exclusivo”, “desviante”, “rebelde”, “autoral” para se constituírem de forma diferenciada.

Como podemos perceber, a distinção conclamada por filmes *cult* e por seus fãs funciona, respectivamente, como sua base de sustentação conceitual e identitária. Ao encontro desse diferenciar-se vem outro conceito: o de distinção, cunhado por Pierre Bourdieu. Esse termo nos é central para explicar o processo de construção discursiva dos *cult*. Também utilizamos a obra do sociólogo francês para inserirmos no debate o princípio de capital cultural. A ele acrescentamos seu correlato, o capital subcultural, estruturado por Sarah Thornton. Ambos indicam que os filmes *cult* não apenas costumam demandar uma bagagem cultural prévia para que possam ser lidos de maneiras específicas, mas que essa classificação agrega a esses filmes capital simbólico. Esse valor subjetivo permite ao indivíduo e a grupos, através de seu gosto *cult*, uma inserção diferenciada na sociedade. Podemos dizer que o gosto *cult* incentiva um posicionamento, de certo modo, privilegiado. Reiteramos, assim, as conseqüências culturais e sociais de separar filmes e audiências em *cult* e *não-cult*: uma hierarquização capaz de conferir aos apreciadores do *cult* certa dose de superioridade em relação aos *não-cult*.

Tentamos evidenciar que o gosto por filmes *cult* não apenas é socialmente construído por uma intrincada rede de interações que começam a se esboçar desde a pré-produção do filme e ganham força na sua recepção, como também possui tais implicações. Daí o debate sobre como se processa a construção discursiva do conceito de filmes *cult* ter nos parecido, desde o início, mais profícuo do que tentar compor uma definição de dicionário para esses filmes. Observamos que está justamente nessa falta de conceituação fechada a riqueza da discussão.

Contudo, os três elementos sugeridos pela academia e percebidos na proposta do *Telecine Cult* são vitais de serem considerados em qualquer tentativa de esboço conceitual que se faça, especialmente porque eles integram o conteúdo da construção discursiva do que são esses filmes.

Com este projeto, esperamos ter contribuído para o estudo dos filmes *cult* dentro da comunicação, na medida em que no Brasil esse campo ainda é pouco analisado. Além disso, gostaríamos de despertar o interesse sobre o assunto para que novas pesquisas sejam iniciadas.

Apesar de a metodologia escolhida ter sido a de desenvolver uma reflexão sobre a construção discursiva do conceito, ao longo da monografia ficou cada vez mais patente a necessidade de que haja trabalhos cujo foco seja o público, os fãs *cult*, através de estudos de recepção. Afinal, como essas audiências definem filmes *cult*? Por que apenas determinadas obras são cultuadas? O que elas acham da existência um canal de televisão *cult*? Como, na prática, se concretizam suas estratégias de leitura? Quais são suas divisões internas, como operam e se estruturam hierarquicamente? Essas são algumas das interrogações que julgamos relevantes de serem debatidas e aprofundadas para que novas reflexões acerca do conceito dos filmes *cult* sejam formuladas.

## Referências:

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa (org.), *Teoria da cultura de massa*, p. 159-204. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

AUSTIN, Bruce. Portrait of a cult film audience: The Rocky Horror Picture Show. *Journal of Communication*, vol. 31, n° 2, p. 43-54, 1981.

BISHOP, Matthew Kenneth. *A Case Study of Donnie Darko, Analysing Interpretations and its Cult Status*. Portsmouth: University of Portsmouth School of Creative Arts, Film and Media, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Distinction – a social critique of the judgement*. Great Britain: Routledge & Kegan Paul, 1984.

\_\_\_\_\_. A metamorfose dos gostos. In: *Questões de sociologia*, p. 127-135. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CURI, Pedro Peixoto. Luz, Câmera e a Ação dos fãs: *fan films* e produção cultural. Monografia de final de curso. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Julho de 2005.

DeCERTEAU, Michel. Ler: uma operação de caça. In: *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*, vol. 1, p. 259-273. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FREIRE FILHO, João. Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade. *ECO-PÓS*, vol. 6, n°1, p. 72-97, 2003.

GOULART, Rodrigo. Cinema-catástrofe: história e ideologia na cultura da mídia. Monografia de final de curso. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e Comunicação Social. Dezembro de 2004.

KINKADE, Patrick. Toward a Sociology of Cult Films: Reading Rocky Horror. *The Sociological Quarterly*, vol. 33, n° 2, p. 191-209, 1992.

HILL, John. UK Film policy, cultural capital and social exclusion. *Cultural Trends*, vol. 13, n° 2, p. 29-39, 2004.

JANCOVICH, Mark. Cult fictions: cult movies, subcultural capital and the production of

cultural distinctions. *Cultural Studies*, vol. 16, n° 2, p. 306-322, 2002.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *Defining cult movies: The cultural politics of oppositional taste*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: textos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SCONCE, Jeffrey. "Trashing" the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. *Screen*, vol. 36, p.371-393, 1995.

SLATER, Don. *Cultura do consumo & modernidade*. São Paulo: Nobel, 2002.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. In: *Contra a interpretação*, p. 318-337. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STAIGER, Janet. Viewers os Stars, Cult Media, and Avant-Garde. In: *Media Reception Studies*, p. 115-138. New York University Press.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.

THORNTON, Sarah. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Oxford: Polity, 1995.

**Outras fontes****Filmografia:**

MIDNIGHT movies: from the margin to the mainstream. Direção: Stuart Samuels. Canadá e Estados Unidos: Stuart Samuels Productions, 2005. 1 bobina fotográfica (88 min) son., col., 35 mm.

**ANEXO A – PROGRAMAÇÃO DO CANAL TELECINE CULT ENTRE OS  
MESES DE JANEIRO E MAIO DE 2007**

<b>Janeiro de 2007</b>					
<b>Filmes</b>	<b>Número de exibições</b>	<b>Gênero</b>	<b>Diretor</b>	<b>Nacionalidade</b>	<b>Ano</b>
800 Balas	2	CO	Álex de la iglesia	ES	2002
A antiga e a moderna	2	CO	Buster Keaton	EUA	1923
A camareira do Titanic	2	RO	Bigas Luna	FR/ES/IT	1997
A comunidade	2	CO	Álex de la Iglesia	ES	2000
A cor do paraíso	2	DR	Majid Majidi	IRA	1999
A difícil arte de amar	2	DR	Mike Nichols	EUA	1986
A fúria da carne	2	DR	George Cukor	EUA	1957
A história oficial	1	DR	Luiz Puenzo	EUA	1985
A melhor defesa é o ataque	2	CO	Willard Huyck	EUA	1984
A noite	2	DR	Michelangelo Antonioni	IT/FR	1961
A noiva estava de preto	1	DR	François Truffaut	FRA	1967
A pequena Lili	2	DR	Claude Miller	FRA	2003
A princesa e o pirata	1	CO	David Butler	EUA	1944
A trilha solitária	2	FT	Joseph Kane	EUA	1936
A última noite	2	FI	Don McKellar	CA	1988
A um passo da morte	2	FT	Andre de Toth	EUA	1955
Adorável Pecadora	2	CO	George Cukor	EUA	1960
Alcatraz - Fuga Impossível	2	DR	Don Siegel	EUA	1979
Amador	2	CO	Krzysztof Kieslowski	POL	1979
Amnésia	2	SU	Christopher Nolan	US	2000
Amor à flor da pele	2	RO	Wong Kar-Wai	HK/FR	2000
Amor, Prelúdio de Morte	1	SU	Gerd Oswald	EUA	1956
Amores Brutos	1	DR	Alejandro González	ME	2000
Anáguas a bordo	2	CO	Blake Edwards	EUA	1959
Anita não perde a chance	1	CO	Ventura Pons	ES	2001
Antes do anoitecer	2	DR	Julian Schnabel	EUA	2000
As damas de ferro	1	CO	Young-yooth Thongkonthun	TAI	2000
As loucuras do rei George	2	CO	Nicholas Hyther	EUA	1994
As pontes de toko-ri	2	GU	Mark Robson	EUA	1954
Bagdad Café	2	CO	Percy Adlon	AL	1988
Balzac e a costureirinha chinesa	2	DR	Sijie Dai	CH / FRA	2002
Barrados no shopping	2	CO	Kevin Smith	EUA	1995
Beavis and Butt - Head detonam a América	1	CO	Mike Judge	EUA	1996
Betty Fisher e outras histórias	2	SU	Claude Miller	FR	2001
Blackout	1	DR	Aber Ferrara	EUA	1997
Blefando com a morte	2	FT	Harry Horner	EUA	1956
Bola de fogo	3	CO	Howard Haeks	EUA	1944
Bonzo no colégio	2	CO	Frederick De Cordova	EUA	1951
Branca de neve e os três patetas	1	CO	Walter Lang	EUA	1961

Brubaker	1	DR	Stuart Rosenberg	EUA	1980
Cabeça de Praia	1	GU	Stuart Heisler	EUA	1954
Can-can	3	UM	Walter Lang	EUA	1960
Carrossel de emoções	1	MU	John Rich	EUA	1964
Cemitério Maldito	2	TE	Mark Lambert	EUA	1982
Chaplin Today: Casamento ou luxo?	2	DO	Mathias Ledoux	FR	2003
Chaplin Today: O circo	2	DO	François Ede	FR	2003
Chaplin Today: O garoto	2	DO	Alain Bergala	FR	2004
Chaplin Today: Luzes da Ribalta	2	DO	Edgardo Cozarinsk	DO	2002
Charada	2	SU	Stanley Donen	EUA	1963
Cheech e chong em amsterdã	2	CO	Thomas Chong	EUA	1983
Cicatriz	2	DR	Krzysztof Kieslowski	POL	1976
Cidade dos Sonhos	2	DR	David Lynck	US/FR	2001
Cinco covas no Egito	1	DR	Billy Wider	EUA	1943
Cinderela em Paris	2	MU	Stanley Donen	EUA	1956
Círculo do medo	2	SU	Lee Thompson	EUA	1962
Comedy Capers - Lavanderia	2	CO	Stuart Hersch	EUA	1921
Como conquistar as mulheres	2	DR	Lewis Gilbert	ING	1966
Como conquistar as mulheres	2	DR	Lewis Gilbert	ING	1966
Crooklyn, Uma Família de Pernas pro Ar	2	CO	Spike Lee	EUA	1994
Dançando como loucos	2	DR	Jack Hofsiss	EUA	1982
De salto alto	2	DR	Pedro Almodóvar	ES	1991
De Volta para o Futuro 3	2	DR	Robert Zemeckis	EUA	1985
Depois do vendaval	2	DR	John Ford	EUA	1952
Desde que Otaviano Partiu...	2	DR	Julie Beturcelli	FR/BEL	2003
Diabo a Quatro	2	DR	Leo McCarey	EUA	1933
Dias selvagens	1	PO	John Crowley	IN/IR	2003
Dinheiro não é meu negócio	2	CO	Daniel Adams	EUA	1989
Dogma	3	AV	Kevin Smith	EUA	1999
Dogma do amor	1	RO	Thomas Vinterberg	ALE / EUA	2003
Dois caraduras de sorte	1	CO	Erle C. Kenton	EUA	1942
Dona Barbara	2	DR	Betty Kaplan	EUA	1988
E sua Mãe Também	2	DR	Alfonso Cuarón	ME	2004
Ela é o diabo	2	CO	Susan Seidelman	EUA	1989
Eles e elas	3	MU	Joseph L. Mankiewicz	EUA	1955
Ellie Parker	1	CO	Scott Coffey	EUA	2005
Em busca do ouro	2	CO	Charles Chaplin	EUA	1925
Encaixotando Helena	2	DR	Jennifer Chambers Lynch	EUA	1993
Ensina-me a Viver	2	CO	Hal Ashby	EUA	1972
Entre a loura e a morena	2	MU	Busby Berkeley	EUA	1943
Era uma vez no oeste	2	FT	Sergio Leone	EUA / ITA	1969
Fahrenheit 451	2	DR	François Truffaut	IN	1967
Fargo - uma comédia de erros	2	PO	Joel Coen	EUA	1996
Febre de juventude	1	CO	Robert Zemeckis	EUA	1978
Fogo sagrado!	2	DR	Jane Campion	EUA	1999
Garotos em Ponto de Bala	1	FI	Michael Ritchie	EUA	1976
Guardiões da Noite	2	CO	Timur Bekmambetov	RUS	2004
Henry and June	2	DR	Philip Koffman	EUA	1990



Hernrique V	3	DR	Kenneth Branagh	ING	1989
Histórias proibidas	1	DR	Todd Solondz	EUA	2001
Irmãos	2	DR	Patrice Chéreau	FR	2003
Irreversível	1	DR	Gaspar Noé	FR	2002
It's All True	2	DO	Richard Wilson	EUA	1993
Jacknife	2	DR	David Jones	EUA	1999
Jornada da alma	2	DR	Roberto Faenza	IT/FR	2002
Lado selvagem	2	DR	Sébastien Lifshitz	FR/BEL/IN	2004
Lady Jane	1	RO	Trevor Nunn	IN	1985
Lágrimas do Céu	2	DO	Joseph Anthony	EUA	1956
Land Of The Blind	2	DR	Ralph Fiennes	IN	2006
Leste-Oeste - O amor no exílio	2	DR	Regis Wargnier	FR	1999
Lila diz	2	DR	Ziad Doueiri	FR/IN	2004
Lili, minha adorável espiã	2	MU	Blake Edwards	EUA	1970
Longa jornada noite adentro	2	DR	Sidney Lumet	EUA	1962
Loucuras de Verão	2	CO	George Lucas	EUA	1973
Lucia e o Sexo	1	DR	Julio Medem	ES/FR	2001
Manderlay	2	RO	Lars Von Trier	DI	2005
Manequim - A magia do amor	2	CO	Stewart Raffill	EUA	1991
Mar Adentro	2	DR	Alejandro Amenábar	ES/FR/IT	2004
Marcha Nupcial	1	DR	Erich Von Stroheim	EUA	1928
Meu Nome é Coogan	2	PO	Don Siegel	EUA	1968
Meu pai, meu filho	2	FR	Jacob Berger	FR	2002
Mississipi em chamas	2	DR	Alan Parker	EUA	1988
Monique - sempre feliz!	2	CO	Valerie Guignabodet	FRA	2002
Monsieur N	1	DR	Antoine de Caunes	FRA	2003
Mulher daquela espécie	3	DR	Sidney Lumet	EUA	1959
Não amarás	2	RO	Krzysztof Kieslowski	POL	1988
Não matarás	2	DR	Krzysztof Kieslowski	POL	1988
Nascido para vencer	1	AC	Jet Li	HK/CH	1986
No rastro da bruxa vermelha	2	AC	Edward Ludwig	EUA	1948
O Barco do amor	2	CO	Arthur Nadel	EUA	1967
O boulevard do crime	2	DR	Marcel Carné	FR	1945
O Casal Osterman	2	SU	Sam Peckinpah	EUA	1983
O Céu Pode Esperar	2	CO	Warren Beatty	EUA	1978
O circo	2	CO	Charles Chaplin	EUA	1928
O Estranho Casal	2	CO	Gene Saks	US	1968
O filho	2	DR	Jean-Pierre Dardenne	BEL/FR	2002
O garoto	2	CO	Charles Chaplin	EUA	1921
O gosto dos outros	2	CO	Agnès Jaoui	FR	2000
O Grande Gatsby	2	DR	Jack Clayton	EUA	1974
O império do besteirol contra-ataca	2	CO	Kevin Smith	EUA	2001
O incrível homem que encolheu	2	FI	Jack Arnold	EUA	1957
O inventor da mocidade	2	CO	Howard Hawks	EUA	1952
O jogador	2	DR	Robert Altman	EUA	1992
O Leão no Inverno	2	DR	Anthony Harvey	IN	1968
O livro da vida	2	CO	Hal Hartley	FRA / EUA	1998
O mestre	1	AC	Hark Tsui	HK	1989

O Milagre de Berna	1	CO	Sonke Wortmann	AL	2003
O morro dos ventos uivantes	2	DR	William Wyler	EUA	1939
O Mundo Perdido	2	AV	Irwin Allen	US	1960
O olhar da inocência	1	CO	Jean Becker	FR	1999
O Papai Playboy	2	CO	George Seaton	US	1961
O pecado mora ao lado	2	CO	Billy Wilder	EUA	1955
O regresso para Bountiful	2	DR	Peter Masterson	EUA	1985
O Terceiro Tiro	1	CO	Alfred Hitchcock	US	1955
O vôo da fênix	2	AC	Robert Aldrich	EUA	1965
Oldboy	1	AC	Park Chan	COR	2003
Olleana	1	DR	David Mamet	EUA	1994
Orquídea selvagem	1	DR	Zalman King	EUA	1990
Os bostonians	2	DR	James Ivory	EUA	1984
Os clássicos vadios	2	CO	Charles Chaplin	EUA	1923
Os fantasmas contra-atacam	2	CO	Richard Donner	EUA	1988
Os homens preferem as loiras	2	MU	Howard Hawks	EUA	1953
Os melhores anos das nossas vidas	2	DR	William Wyler	EUA	1946
Paraíso	2	DR	Tom Tykwer	AL/IT/US	2002
Perdas e danos	1	DR	Louis Malle	ING	1992
Perdidos na Noite	1	DR	John Schlesinger	EUA	1969
Primavera, Verão, Outono, Inverno	2	DR	Dave Pearce	COR/AL	2003
Procura Insaciável	2	CO	Milos Forman	EUA	1971
Procura-se Amy	1	DR	Kevin Smith	EUA	1997
Psicopata Americano	2	SU	Mary Harron	US	2000
Quando os Irmãos se Defrontam	2	DR	George Englund	EUA	1963
Queimando ao Vento	1	DR	Silvio Soldini	IT/SUI/JAM	2000
Raffles	3	AV	Sam Wood	EUA	1940
Réquiem Para um Sonho	2	DR	Darren Aronofsky	EUA	2000
Sabrina	2	CO	Billy Wilder	EUA	1954
Salve-me quem puder	2	CO	Penny Marshall	EUA	1986
Silver city	1	DR	John Sayles	EUA	2004
Simplesmente Alice	2	CO	Woody Allen	EUA	1990
Sob o Céu do Líbano	1	CO	Randa Chahal Sabag	LIB/FR	2003
Sob o domínio do mal	2	SU	John Frankenheimer	EUA	1962
Sorte no Amor	2	DR	Ron Shelton	EUA	1988
Subway	2	AV	Luc Besson	FR	1985
Sympathy For The Devil	2	DO	Jean-Luc Godard	IN	1968
Tarde Demais para Esquecer	2	RO	Leo McCarey	US	1957
Testemunha de Acusação	4	SU	Alan Gibson	US	1982
Tiresia	2	DR	Bertrand Bonello	FR	2003
Trapaceiros	2	CO	Woody Allen	EUA	2000
Três Estações	2	DR	Tony Bui	VIE/EUA	1999
Três Marujos em Paris	1	MU	Richard Quine	EUA	1955
Um dia de rainha	2	CO	Marion Vernoux	FR	2001
Um Fio de Esperança	3	DR	William A. Wellman	EUA	1954
Um hotel muito louco	1	DR	Tony Richardson	EUA	1984
Um retrato de mulher	2	SU	Fritz Lang	EUA	1944
Um sonho diferente	2	CO	Marc Rocco	EUA	1989

Um tira da pesada 2	3	CO	Tony Scott	EUA	1987
Um vazio no meu coração	1	DR	Lukas Moodysson	SE	2004
Viagem ao Fundo do Mar	3	AV	Irwin Allen	US	1961
Vida de cachorro	1	DR	Charles Chaplin	EUA	1918
Wilde	2	DR	Ondrej Trojan	RET/AT/ESL	2003
Zorro e a cidade de ouro perdida	2	AV	Lesley Selander	EUA	1958

Fevereiro de 2007					
Filmes	Número de exibições	Gênero	Diretor	Nacionalidade	Ano
800 Balas	2	CO	Álex de la Iglesia	ES	2002
A Amante do Rei	2	DR	Axel Corti	FR/IN/IT	1990
A Ameaça que veio deo Espaço	2	FI	Jack Arnold	EUA	2005
A Batalha de San Pietro	2	DO	John Huston	EUA	1944
A Conversação	2	PO	Francis Ford Coppola	EUA	1974
A Dupla Vida de Veronique	2	DR	Krzysztof Kieslowski	FR	1991
A Força do Destino	2	DR	Taylor Hackford	EUA	1982
A Fraternidade é Vermelha	2	DR	Krzysztof Kieslowski	SUI/FR/POL	1994
A Grande Viagem	2	DR	Ismaël Ferroukhi	FR	2004
A História Oficial	2	DR	Luis Puenzo	EUA	1985
A Janela da Frente	2	DR	Ferzan Ozpetek	EUA	1985
A Liberdade é Azul	2	DR	Krzysztof Kieslowski	FR/PO/SUI	1993
A Lista de Schindler	2	DR	Steven Spielberg	EUA	1994
A Menina do Outro Lado da Rua	2	SU	Nicolas Gessner	CA	1976
A Mulher de 15 Metros	1	FI	Christopher Guest	US	1993
A Noiva Estava de Preto	1	DR	François Truffaut	FR	1967
A Outra	1	DR	Woody Allen	US	1988
A Primeira Noite da Minha Vida	1	CO	Miguel Albaladejo	ES	1988
A Revanche do Monstro	2	TE	Jack Arnold	EUA	1955
A Sombra do Vampiro	2	DR	Elias Mehri	EUA/IN	2000
A Última Barricada	2	DR	Frank Lloyd	EUA	1955
A Última Festa de Solteiro	2	CO	Delbert Mann	EUA	1957
A Viagem de Chihiro	1	DE	Hayao Miyazaki	JAP	2001
A Vida é Bela	2	DR	Roberto Benigni	EUA	1997
Adeus, Lenin!	5	DR	Wolfgang Becker	AL	2003
Adorável Pecadora	2	CO	George Cukor	EUA	1960
Alcatraz - Fuga Impossível	2	DR	Don Siegel	EUA	1979
Além da Eternidade	1	RO	Steve Spielberg	EUA	1989
Alguém Muito Especial	1	RO	Howard Deutch	EUA	1987
Alice no País das Maravilhas	1	FA	Norman Z. McLeod	EUA	1933
Alila	2	DR	Amos Gitai	CA	2003
Amigos, Sempre Amigos	3	CO	Ron Underwood	EUA	1991
Amnésia	3	SU	Christopher Nolan	EUA	2000
Amor à Primeira Mordida	1	CO	Stan Dragoti	EUA	1979
Amor, Prelúdio de Morte	1	SU	Gerd Oswald	EUA	1956
Amores Brutos	1	DR	Alejandro González	ME	2000
Amores de Estudante	2	CO	Buster Keaton	EUA	1927
Até o Último Alento	2	DR	Irving Rapper	EUA	1958
Bagdad Café	2	CO	Percy Adlon	AL	1988
Beavis and Butt - Head detonam a América	3	CO	Mike Judge	EUA	1996

Brilho Eterno de uma Mente Sem lembranças	2	RO	Michael Gondry	RO	2004
Broadway Danny Rose	1	CO	Woody Allen	EUA	1984
Brubaker	1	DR	Stuart Rosenberg	EUA	1980
Cabeça de Praia	1	GU	Stuart Heisler	EUA	1954
Caminhos Ásperos	2	FT	Bibo Bergeron	EUA	2000
Casanova e a Revolução	1	DR	Ettore Scola	FR/IT	1982
Cemitério Maldito	2	TE	Mark Lambert	EUA	1982
Chaplin Today:Luzes da Ribalta	2	DO	Edgardo Cozarinsk	DO	2002
Charada	2	SU	Stanley Donen	US	1963
Cidade dos Sonhos	1	DR	David Lynck	EUA/FR	2001
Cinco Semanas num Balão	3	AV	Irwin Allen	EUA	1962
Cidades Obscuras	1	DR	Fernando Sarinara	MEX	2002
Confissão de Telma	2	DR	Robert Siodmak	US	1949
Contra a Parede	2	DR	Fatih Akin	AUS	2004
Contrastes Humanos	2	CO	Prestos Sturges	EUA	1941
Coração de Apache	2	DR	Fritz Lang	FR	1934
Crooklyn, Uma Família de Pernas pro Ar	1	CO	Spike Lee	EUA	1994
Cyrano	3	DR	Jean Paul Rappenu	FR	1990
De Volta para o Futuro 3	2	DR	Robert Zemeckis	EUA	1985
Delicada Relação	3	AV	Eytan Fox	ISR	2002
Demétrius, O Gladiador	2	DR	Delmer Daves	EUA	1954
Desde que Otaviano Partiu...	1	DR	Julie Beturcelli	FR/BEL	2003
Diabo a Quatro	2	DR	Leo McCarey	EUA	1933
Dolls	2	DR	Takeshi Kitano	JAP	2002
Double Dare - Profissão Desafio	2	DO	Amanda Micheli	EUA	2004
Doze Homens e uma Sentença	2	DR	Sidney Lumet	EUA	1997
E sua Mãe Também	3	DR	Alfonso Cuarón	ME	2004
Em Cada Sonho um Amor	2	DR	Gordon Douglas	EUA	1962
Encantadora de Baleias	3	DR	Niki Caro	NZ	2002
Ensina-me a Viver	2	CO	Hal Ashby	EUA	1972
Fahrenheit 451	2	DR	François Truffaut	IN	1967
Garotas Procuram	2	CO	Dennis Gansel	ALE	2001
Garotos em Ponto de Bala	2	FI	Michael Ritchie	EUA	1976
Golpe Baixo	2	CO	Robert Aldrich	EUA	1974
Guardiões da Noite	1	CO	Timur Bekmambetov	RUS	2004
Héroi por Acaso	1	AV	Gerard Jugnot	FR	2002
Interiores	3	AC	Woody Allen	EUA	1978
Irmãos	1	DR	Patrice Chéreau	FR	2003
Irreversível	3	DR	Gaspar Noé	FR	2002
It's All True	2	DO	Richard Wilson	EUA	1993
Italiano para Principiantes	2	CO	Lone Scherfig	DI/SUE	2000
Lágrimas do Céu	2	DO	Joseph Anthony	EUA	1956
Land Of The Blind	1	DR	Ralph Fiennes	IN	2006
Lili, Minha Adorável Espiã	1	DR	Blake Edwards	EUA	1970
Longa Jornada Noite Adentro	1	DR	Sidney Lumet	EUA	1962

Loucuras de Verão	2	CO	George Lucas	EUA	1973
Lucia e o Sexo	1	DR	Julio Medem	ES/FR	2001
Lugar Nenhum na África	2	CO	Caroline Link	EUA	2001
Luzes da Cidade	1	DR	Charles Chaplin	EUA	1931
Manderlay	2	RO	Lars Von Trier	DI	2005
Mar Adentro	2	DR	Alejandro Amenábar	ES/FR/IT	2004
Marcha Nupcial	1	DR	Erich Von Stroheim	EUA	1928
Marinheiro de Encomenda	2	CO	Charles Reisner	EUA	1928
Marinheiros de Água Doce	2	UM	Arthur Lubin	EUA	1941
Marionetes	2	NA	Anders Ronmow Klarlund	DIN	2004
Matar por Dever	2	FT	Harry Keller	EUA	1960
Meu Nome é Coogan	2	PO	Don Siegel	EUA	1968
Monsieur N	1	DR	Antoine de Caunes	FR	2003
Moulin Rouge	2	DR	John Huston	EUA	1952
Na época do Ragtime	1	DR	Antoine de Caunes	FR	2003
Na Fúria de uma Sentença	3	FA	Harry Keller	EUA	1958
Na Mira da Corrupção	1	SU	George Ramírez Suarez	MX/IN	2004
New York, New York	2	UM	Martin Scorsese	EUA	1987
Noivo Neurótico, Noiva Nervosa	2	CO	Woody Allen	EUA	1977
O Barato de Grace	1	CO	Nigel Cole	IN	2000
O Bebê de Rosemary	1	TE	Roman Polanski	EUA	1968
O Casal Osterman	2	SU	Sam Peckinpah	EUA	1983
O Céu Pode Esperar	2	CO	Warren Beatty	EUA	1978
O Clã das Adagas Voadoras	2	SU	Sam Peckinpah	EUA	1983
O Declínio do Império Americano	2	CO	Denys Arcand	CA	1986
O Estranho Casal	2	CO	Gene Saks	EUA	1968
O Filho dos Deuses	1	DR	Zhang Yimou	CH/HK	2004
O Grande Ditador	2	CO	Charles Chaplin	EUA	1940
O Grande Gatsby	2	DR	Jack Clayton	EUA	1974
O Grande Impostor	2	CO	Gene Saks	EUA	1968
O Inferno é para Heróis	2	GU	Don Siegel	EUA	1962
O Leão no Inverno	2	DR	Anthony Harvey	IN	1968
O Livro da Vida	1	CO	Hal Hartley	FR/EUA	1998
O Manto Sagrado	1	DR	Henry Koster	EUA	1953
O Milagre de Berna	1	CO	Sönke Wortmann	AL	2003
O Mundo da Fantasia	2	UM	Waltr Lang	EUA	1954
O Mundo Perdido	2	AV	Irwin Allen	EUA	1960
O Outro Lado da Cama	2	CO	Emilio Martinez Lázaro	ES	2002
O Papai Playboy	2	CO	George Seaton	EUA	1961
O Preço da Solidão	1	CO	Sönke Wortmann	AL	2003
O Segredo de Vera Drake	2	DR	Mike Leigh	IN/FR/NZ	2004
O Solitário Jim	2	RO	Steve Buscemi	EUA	2005
O Sonolento Klopp	2	CO	Tristan Aurouet	FR	2004
O Tempero da Vida	3	DR	Tassos Boulmetis	GR/TUR	2003
O Terceiro Tiro	1	SU	Curtis Harrington	EUA	1967
O Terceiro Tiro	1	CO	Alfred Hitchcock	EUA	1955
O Último Magnata	1	DR	Elia Kazan	EUA	1976

O Último Mitterrand	2	DR	Robert Guédiguian	FR	2005
Oito Mulheres	2	CO	François Ozon	FR	2002
Oleanna	1	DR	David Mamet	EUA	1994
Os 27 Beijos Perdidos	1	DR	Nana Dzordzhadze	AL/GEO/IN/FR	2000
Os Fantasmas Contra - Atacam	2	CO	Richard Donner	EUA	1988
Osama	2	DR	Siddiq Barmak	AF/AL/IR/JAP	2003
Outro Homem, Outra Mulher	1	FT	Claude Lelouch	EUA	1977
Paraíso	2	DR	Tom Tykwer	AL/IT/US	2002
Perdidos na Noite	1	DR	John Schlesinger	EUA	1969
Procura Insaciável	2	CO	Milos Forman	EUA	1971
Psicopata Americano	2	SU	Mary Harron	EUA	2000
Quando os Irmãos se Defrontam	2	DR	George Englund	EUA	1963
Quando Paris Alucina	2	RO	Richard Quine	EUA	1963
Quando um Homem é Homem	2	FT	Andrew V. McLaglen	EUA	1963
Queimando ao Vento	1	DR	Silvio Soldini	IT/SUI/JAM	2000
Rei David	1	DR	Bruce Beresford	EUA	1985
Réquiem Para um Sonho	2	DR	Darren Aronofsky	EUA	2000
Rosalie Vai às Compras	2	CO	Percy Adlon	AL	1989
Sem Lei, Sem Alma	1	FT	John Sturges	EUA	1957
Sexo, Mentiras e Videotape	2	DR	Steven Soderbergh	EUA	1989
Shogun	2	AC	Jerry London	EUA	1980
Sideways - Entre Umas e Outras	2	CO	Alexander Payne	EUA	2004
Sob o Céu do Líbano	1	CO	Randa Chahal Sabag	LIB/FR	2003
Sonhos Eróticos Numa Noite de Verão	3	CO	Woody Allen	EUA	1982
Star Wars - Episódio IV - Uma nova Esperança	2	FI	George Lucas	EUA	1977
Sylvia	1	DR	Gordon M. Douglas	EUA	1965
Sympathy For The Devil	2	DO	Jean-Luc Godard	IN	1968
Taras Bulba	2	EP	J. Lee Thompson	EUA	1962
Tarde Demais para Esquecer	2	RO	Leo McCarey	EUA	1957
Team America - Detonando o Mundo	2	CO	Trey Parker	EUA	2004
Terapia de Doidos	2	CO	Brian De Palma	EUA	1980
Sexta-Feira 13 - parte 2	1	TE	Steve Miner	EUA	1981
Terra Ensanguentada	2	AV	Robert Parrish	IN	1954
Testemunha de Acusação	4	SU	Alan Gibson	EUA	1982
Testemunha do Crime	2	SU	Roy Rowland	EUA	1954
The Beatles: Os Reis do Iê Iê Iê	2	UM	Richard Lester	IN	1964
Thelma e Louise	1	AV	Ridley Scott	EUA	1991
Tora! Tora! Tora!	2	AC	Richard Fleisher	US/JAP	1970
Torrente, o Braço Errado da Lei	2	CO	Santiago Segura	ES	1998
Trekkies 2	2	DO	Roger Nygard	EUA	2004
Três Marujos em Paris	1	UM	Richard Quine	EUA	1955

Tudo o que Você Sempre Quis Saber Sobre Sexo, mas Tinha Medo de Perguntar	2	CO	Woody Allen	EUA	1972
Tudo Sobre Minha Mãe	2	DR	Pedro Almodovar	ES/FR	1999
Último Tango em Paris	2	DR	Bernardo Bertolucci	FR/IT	1973
Um Fio de Esperança	3	DR	William A. Wellman	EUA	1954
Um Rei em Nova York	2	CO	Charles Chaplin	EUA	1957
Um Yuppie em Apuros	2	CO	Francis Veber	EUA	1992
Viagem ao Centro da Terra	2	AV	Henry Levin	EUA	1959
Viagem ao Fundo do Mar	3	AV	Irwin Allen	EUA	1961
Vinte Quilos de Confusão	2	DR	Brian Gilbert	IN	1997
Wilde	2	DR	Ondrej Trojan	RET/AT/ESL	2003
Zelig	1	CO	Woody Allen	EUA	1983



Março de 2007					
Filmes	Número de exibições	Gênero	Diretor	Nacionalidade	Ano
Os abutres têm fome	2	FT	Don Siegel	EUA	1970
Adeus, Lenin!	1	DR	Wolfgang Becker	ALE	2003
O adversário	2	DR	Nicole Garcia	FRA	2002
Aguirre, a cólera dos deuses	2	DR	Werner Herzog	ALE	1972
Além da eternidade	2	RO	Steven Spielberg	EUA	1989
Alila	2	DR	Amos Gitai	CA	2003
Amigos, sempre amigos	1	CO	Ron Underwood	EUA	1991
Amor à flor da pele	1	RO	Wong Kar-Wai	HK / FRA	2000
Amores de Estudante	1	CO	Buster Keaton	EUA	1927
Anáguas a bordo	2	CO	Blake Edwards	EUA	1959
Antes do anoitecer	2	DR	Julian Schnabel	EUA	2000
Apenas um beijo	2	DR	Ken Loach	ING	2004
Arizona nunca mais	2	CO	Joel Coen	EUA	1987
Arsene lupin - o ladrão mais charmoso do mundo	2	AC	Jean-Paul Salomé	FRA	2004
A árvore da maldição	2	TE	William Friedkin	EUA	1990
Até o último alento	2	DR	Irving Rapper	EUA	1958
A batalha de san pietro	3	DO	John Huston	EUA	1944
Beau geste	2	AV	William A. Wellman	EUA	1939
Beavis e Butt-head detonam a américa	2	DE	Mike Judge	EUA	1996
O bebê de rosemary	1	TE	Roman Polanski	EUA	1968
As bicicletas de belleville	2	AN	Sylvain Chomet	FRA / BEL / CA	2003
Bom dia, noite	2	DR	Marco Bellocchio	ITA	2003
Bonequinha de luxo	2	RO	Blake Edwards	EUA	1961
Bonzo no colégio	2	CO	Frederick De Cordova	EUA	1951
Carne trêmula	2	DR	Pedro Almodóvar	ESP / FRA	1997
Carrossel de emoções	2	MU	John Rich	EUA	1964
Casanova e a Revolução	1	DR	Ettore Scola	FRA / ITA	1982
Cassino	2	DR	Martin Scorsese	EUA	1996
Casa vazia	2	DR	Kim Ki-Duk	COR	2004
O centro do mundo	2	DR	Wayne Wang	EUA	2001
O Céu pode esperar	2	CO	Warren Beatty	US	1978
Chaga de fogo	2	PO	William Wyler	EUA	1951
Chaplin Today: o circo	1	DO	François Ede	FRA	2003
Chaplin Today: o garoto	1	DO	Alain Bergala	FRA	2003
Charada	1	SU	Stanley Donen	US	1963
Chattahoochee	2	DR	Mick Jackson	EUA	1990
As chaves de casa	2	DR	Gianni Amelio	ITA / FRA / ALE	2004
Cheech e Chong em Amsterdã	1	CO	Thomas Chong	EUA	1983

Cinderela em Paris	2	MU	Stanley Donen	EUA	1996
As cinzas de Angela	2	DR	Alan Parker	EUA	1956
O circo	2	CO	Charles Chaplin	EUA	1928
Círculo do medo	2	SU	Lee Thompson	EUA	1962
Concorrência desleal	2	DR	Ettore Scola	FR/IT	2001
A condessa de Hong Kong	2	CO	Charles Chaplin	ING	1967
Confissão de Telma	2	DR	Robert Siodmak	US	1949
A cor do paraíso	2	DR	Majid Majidi	IRA	1999
Crooklyn, Uma Família de Pernas pro Ar	1	CO	Spike Lee	EUA	1994
Cyrano	3	DR	Jean Paul Rappennau	FR	1990
As damas de ferro 2	2	CO	Youngyooth Thongkonthun	TAI	2003
Dançando como loucos	2	DR	Jack Hofsiss	EUA	1982
Dançando no escuro	1	DR	Lars von Trier	FRA / SUE / DIN	2000
De salto alto	2	DR	Pedro Almodóvar	ES	1991
De volta para o futuro 2	2	AV	Robert Zemeckis	EUA	1989
Desde que Otaviano Partiu...	2	DR	Julie Beturcelli	FR/BEL	2003
Diabo a Quatro	2	DR	Leo McCarey	EUA	1933
A difícil arte de amar	2	DR	Mike Nichols	EUA	1986
Dirigindo no escuro	2	CO	Woody Allen	EUA	2002
Do outro lado da lei	2	DR	Pablo Trapero	AG	2002
Dogma do amor	2	RO	Thomas Vinterberg	ALE / EUA	2003
Dynamite Canyon	2	FT	Robert Emmet	EUA	1941
Ellie Parker	1	CO	Scott Coffey	EUA	2005
O enigma de Kaspar Hauser	1	DR	Werner Herzog	ALE	1975
Entre a loura e a morena	2	MU	Busby Berkeley	EUA	1943
Na época do Ragtime	1	DR	Antoine de Caunes	FR	2003
Era uma vez no oeste	2	FT	Sergio Leone	EUA / ITA	1969
Escalado para morrer	2	AC	Clint Eastwood	EUA	1975
O espião que saiu do frio	2	SU	Martin Ritt	EUA	1965
Estigma da crueldade	2	FT	Henry King	EUA	1958
O fantasma da ópera	1	TE	Arthur Lubin	EUA	1943
Os fantasmas contra-atacam	2	CO	Richard Donner	EUA	1988
Febre da selva	2	DR	Spike Lee	EUA	1991
Febre de juventude	2	CO	Robert Zemeckis	EUA	1978
Fitzcarraldo	2	AV	Werner Herzog	ALE	1982
Fogo sagrado!	2	DR	Jane Campion	EUA	1999
A Força do Destino	2	DR	Taylor Hackford	EUA	1982
Fuga alucinada	1	SU	Bille Eltringham	IN	2002
A fúria da carne	2	DR	George Cukor	EUA	1957
Garotas Procuram	2	CO	Dennis Gansel	ALE	2001
A garotinha que caiu do céu	2	CO	Walter Bernstein	EUA	1980
O garoto	2	CO	Charles Chaplin	EUA	1921

Garotos em Ponto de Bala	1	FI	Michael Ritchie	EUA	1976
A general	2	CO	Clyde Bruckman	EUA	1927
Golpe Baixo	2	CO	Robert Aldrich	EUA	1974
Gosto de sangue - versão do diretor	1	DR	Joel Coen	EUA	1984
O Grande Ditador	2	CO	Charles Chaplin	EUA	1940
O Grande Gatsby	2	DR	Jack Clayton	EUA	1974
O grande segredo	2	SU	Fritz Lang	EUA	1946
A Grande Viagem	2	DR	Ismaël Ferroukhi	FR	2004
Guardiões da Noite	1	CO	Timur Bekmambetov	RUS	2004
Hamlet - vingança e tragédia	1	DR	Michael Almereyda	EUA	2001
O homem que quis matar Hitler	2	SU	Fritz Lang	EUA	1941
O homem sem passado	1	CO	Aki Kaurismäki	FI / ALE / FRA	2002
Homens sem lei	2	FT	Charles Marquis Warren	EUA	1958
A igualdade é branca	1	DR	Krzysztof Kieslowski	FR	1994
O Inferno é para Heróis	2	GU	Don Siegel	EUA	1962
Intervenção divina	1	DR	Elia Suleiman	FRA / MAR / ALE / PAL	2002
Os intocáveis	2	AC	Brian DePalma	EUA	1987
Irreversível	1	DR	Gaspar Noé	FR	2002
James Dean, o mito sobrevive	4	DR	Robert Altman	EUA	1982
O jogador	2	DR	Robert Altman	EUA	1992
Kedma	1	DR	Amos Gitai	ITA / IS / FRA	2002
Lado selvagem	2	DR	Sébastien Lifshitz	FR/BEL/IN	2004
Lágrimas do Céu	2	DO	Joseph Anthony	EUA	1956
Land Of The Blind	1	DR	Ralph Fiennes	IN	2006
O Leão no Inverno	2	DR	Anthony Harvey	IN	1968
Uma lição para não esquecer	2	DR	Paul Newman	EUA	1971
Lila diz	2	DR	Ziad Doueiri	FR/IN	2004
Lili, minha adorável espiã	2	MU	Blake Edwards	EUA	1970
O Livro da Vida	1	CO	Hal Hartley	FR/EUA	1998
Longa Jornada Noite Adentro	1	DR	Sidney Lumet	EUA	1962
Loucuras de Verão	2	CO	George Lucas	EUA	1973
Lua-de-mel assombrada	2	CO	Gene Wilder	EUA	1986
Lucia e o Sexo	1	DR	Julio Medem	ES/FR	2001
Lugar nenhum na África	3	DR	Caroline Link	EUA	2001
Macbeth - reinado de sangue	2	DR	Orson Welles	EUA	1948
Manderlay	2	RO	Lars Von Trier	DI	2005
O Manto Sagrado	1	DR	Henry Koster	EUA	1953
Mar Adentro	2	DR	Alejandro Amenábar	ES/FR/IT	2004
Marcha Nupcial	1	DR	Erich Von Stroheim	EUA	1928
Matando por paixão	2	FT	Ted Kotcheff	EUA	1973

Melinda e Melinda	1	CO	Woody Allen	EUA	2004
A Menina do Outro Lado da Rua	2	SU	Nicolas Gessner	CA	1976
A menina santa	2	DR	Lucrecia Martel	AG	2004
Meu Nome é Coogan	2	PO	Don Siegel	EUA	1968
Meu pai, meu filho	2	FR	Jacob Berger	FR	2002
O Milagre de Berna	1	CO	Sonke Wortmann	AL	2003
Monsieur N	2	DR	Antoine de Caunes	FRA	2003
Monty Python - o sentido da vida	2	CO	Terry Gilliam	ING	1983
O motim	2	DR	Ketan Mehta	IND	2004
Uma mulher contra Hitler	2	DR	Marc Rothemund	ALE	2005
Mulher daquela espécie	3	DR	Sidney Lumet	EUA	1959
A Mulher de 15 Metros	1	FI	Christopher Guest	US	1993
A mulher do açougueiro	2	CO	Terry Hughes	EUA	1991
Na cama com Madonna	2	DO	Alek Keshishian	EUA	1991
Na Mira da Corrupção	1	SU	George Ramírez Suarez	MX/IN	2004
Neve sobre os cedros	1	DR	Scott Hicks	EUA	1999
New York, New York	2	MU	Martin Scorsese	EUA	1977
Norma Rae	2	DR	Martin Ritt	EUA	1979
Nosferatu, o vampiro da noite	1	TE	Werner Herzog	ALE	1979
Nunca fui santa	2	CO	Joshua Logan	EUA	1956
800 Balas	2	CO	Álex de la iglesia	ES	2002
Operação França 2	3	PO	William Friedkin	EUA	1971
Operação França	1	PO	John Frankenheimer	EUA	1975
A orquídea branca	2	DR	Andre de Toth	EUA	1947
Osama	2	DR	Siddiq Barmak	AF/AL/IR/JAP	2003
A outra	2	DR	Woody Allen	EUA	1988
Pão e Rosas	3	DR	Ken Loach	IN/FR/AL/ES/IT/SUI	2000
Papai batuta	2	IN	Marc Forster	EUA	2005
O Papai Playboy	2	CO	George Seaton	EUA	1961
Para sempre Lilya	2	DR	Lukas Moodysson	SUE/DIN	2002
O pecado mora ao lado	2	CO	Billy Wilder	EUA	1955
A pequena Lili	2	DR	Claude Miller	FRA	2003
Perdas e danos	1	DR	Louis Malle	ING	1992
As pontes de Toko-Ri	2	GU	Mark Robson	EUA	1954
Primavera, Verão, Outono, Inverno	2	DR	Dave Pearce	COR/AL	2003
Procura Insaciável	2	CO	Milos Forman	EUA	1971
Projeto secreto - macacos	2	AV	Jonathan Kaplan	EUA	1987
Quando os Irmãos se Defrontam	2	DR	George Englund	EUA	1963
Queimando ao Vento	1	DR	Silvio Soldini	IT/SUI/JAM	2000
Querida wendy	2	DR	Thomas Vinterberg	DI / FRA / ALE	2005
500 Milhas	1	AC	James Goldstone	EUA	1969
Raça brava	2	FT	Andrew MacLaglen	EUA	1966

Rei David	1	DR	Bruce Beresford	EUA	1985
O retorno	2	DR	Andrei Zvyagintsev	RUS	2003
A Revanche do Monstro	2	TE	Jack Arnold	EUA	1955
Rosalie vai às compras	2	CO	Percy Adlon	ALE	1989
Sabrina	2	CO	Billy Wilder	EUA	1954
Seis não regressaram	1	FT	Willian Hale	EUA	1968
Shogun	2	AC	Jerry London	EUA	1980
Silver city	1	DR	John Sayles	EUA	2004
Sob o Céu do Libano	1	CO	Randa Chahal Sabag	LIB/FR	2003
O Solitário Jim	2	RO	Steve Buscemi	EUA	2005
Stanley e Iris	2	DR	Martin Ritt	EUA	1990
Surfe no Havaí	2	AV	William Pelps	EUA	1987
Sylvia	1	DR	Gordon M. Douglas	EUA	1965
Sympathy For The Devil	2	DO	Jean-Luc Godard	IN	1968
Talhado para campeão	2	CO	Phil Karlson	EUA	1962
Taras Bulba	2	EP	J. Lee Thompson	EUA	1962
Testemunha do Crime	2	SU	Roy Rowland	EUA	1954
The Beatles: Os Reis do lê lê lê	2	UM	Richard Lester	IN	1964
Toque de recolher	2	AC	Harold Becker	EUA	1981
Tora! Tora! Tora!	2	AC	Richard Fleisher	US/JAP	1970
Três mulheres, três amores	1	CO	Donald Petrie	EUA	1988
A última noite	2	FI	Don McKellar	CA	1988
O último imperador	2	DR	Bernardo Bertolucci	EUA / ITA	1987
O último magnata	1	DR	Elia Kazan	EUA	1976
O Último Mitterrand	2	DR	Robert Guédiguian	FR	2005
Uma viagem ao inferno	1	PO	Lili Fini Zanuck	EUA	1991
A Viagem de Chihiro	1	DE	Hayao Miyazaki	JAP	2001
Vida de cachorro	1	DR	Charles Chaplin	EUA	1918
A Vida é Bela	2	DR	Roberto Benigni	EUA	1997
De Volta para o Futuro 3	2	DR	Robert Zemeckis	EUA	1985
Zardoz	2	FI	John Boorman	ING	1974
Zélary	1	DR	Ondrej Trojan	RET/AT/ESL	2003

Abril de 2007					
Filmes	Número de exibições	Gênero	Diretor	Nacionalidade	Ano
500 Milhas	1	AC	James Goldstone	EUA	1969
A ameaça que veio do espaço	2	FI	Jack Arnold	EUA	1953
A antiga e a moderna	2	CO	Buster Keaton	EUA	1923
A batalha de são pietro	2	DO	John Huston	EUA	1944
A fraternidade é vermelha	2	DR	Krzysztof Kieslowski	SUI / FRA / POL	1994
A fúria da carne	2	DR	George Cukor	EUA	1957
A general	2	CO	Clyde Bruckman	EUA	1927
A história oficial	2	DR	Luis Puenzo	EUA	1985
A menina do outro lado da rua	2	SU	Nicolas Gessner	CA	1976
A mulher do meu irmão	2	DR	Ricardo de Montreuil	AG	2005
A múmia	2	TE	Karl Freund	EUA	1932
A noite dos pistoleiros	2	FT	Arnold Laven	EUA	1967
A noite nupcial	2	DR	King Vidor	EUA	1935
A orquídea branca	2	DR	Andre de Toth	EUA	1947
A revanche do monstro	2	TE	Jack Arnold	EUA	1955
A última fronteira	2	FT	William Wyler	EUA	1940
A um passo da derrota	3	AC	George Sherman	EUA	1954
A um passo da morte	2	FT	Andre de Toth	EUA	1955
A Vida é Bela	2	DR	Roberto Benigni	US	1997
A volta de frank james	1	FT	Fritz Lang	EUA	1940
Adeus, lenin!	2	DR	Wolfgang Becker	ALE	2003
Além da eternidade	2	RO	Steven Spielberg	EUA	1989
Almôndegas	2	CO	Ivan Reitman	CA	1979
Amantes	3	DR	John Cassavetes	EUA	1984
Amigos, sempre amigos	3	CO	Ron Underwood	EUA	1991
Amor à primeira mordida	2	CO	Stan Dragoti	EUA	1979
Amor, prelúdio de morte	1	SU	Gerd Oswald	EUA	1956
Amores brutos	2	DR	Alejandro González Iñárritu	ME	2000
Anáguas a bordo	2	CO	Blake Edwards	EUA	1959
Antes do anoitecer	1	DR	Julian Schnabel	EUA	2000
Apenas um beijo	2	DR	Ken Loach	ING	2004
Arsene lupin - O ladrão mais charmoso do mundo	2	AC	Jean-Paul Salomé	FRA	2004
As bicicletas de belleville	2	-	Sylvain Chomet	FRA / BEL / CA / ING	2003
As bodas	2	CO	Pavel Lungin	FRA / RUS / ALE	2000
As cinzas de angela	1	DR	Alan Parker	EUA	1999
As damas de ferro 2	1	CO	Youngyooth Thongkonthun	TAI	2003
Até o último alento	1	DR	Irving Rapper	EUA	1958
Balzac e a costureirinha chinesa	2	DR	Sijie Dai	CH / FRA	2002
Beau Geste	2	AV	William A. Wellman	EUA	1939

Beijo ardente	2	RO	Henry King	EUA	1926
Blefando com a morte	1	FT	Harry Horner	EUA	1956
Bom dia, noite	2	DR	Marco Bellocchio	ITA	2003
Bonzo no colégio	2	CO	Frederick De Cordova	EUA	1951
Brubaker	2	DR	Stuart Rosenberg	EUA	1980
Camelos também choram	2	DO	Byambasuren Davaa	ALE	2003
Carrossel de emoções	1	MU	John Rich	EUA	1964
Casa vazia	1	DR	Kim Ki-Duk	COR	2004
Cassino	1	DR	Martin Scorsese	EUA	1996
Cemitério Maldito	2	TE	Mark Lambert	EUA	1989
Chaga de fogo	2	PO	William Wyler	EUA	1951
Chaplin today: luzes da ribalta	1	DO	Edgardo Cozarinsky	FRA	2002
Chuva de mulheres	2	CO	Randal Kleiser	ING	1989
Cinderela em Paris	2	MU	Stanley Donen	EUA	1956
Como conquistar as mulheres	2	DR	Lewis Gilbert	ING	1966
Confissão de telma	2	DR	Robert Siodmak	EUA	1949
Contra a parede	2	DR	Fatih Akin	AUS	2004
Contrastes humanos	2	CO	Preston Sturges	EUA	1941
Coração de apache	2	DR	Fritz Lang	FRA	1934
Crimes de paixão	2	DR	Ken Russell	EUA	1984
Cyrano	1	DR	Jean-Paul Rappennau	FRA	1990
Dançando no escuro	1	DR	Lars von Trier	FRA / SUE / DIN	2000
De volta para o futuro	2	AV	Robert Zemeckis	EUA	1985
De volta para o futuro 2	2	AV	Robert Zemeckis	EUA	1989
Delicada relação	2	DR	Eytan Fox	ISR	2002
Demétrius e os gladiadores	2	EP	Delmer Daves	EUA	1954
Diabo a quatro	2	CO	Leo McCarey	EUA	1933
Doces mentiras	2	CO	Nathalie Delon	EUA	1989
Dolls	2	DR	Takeshi Kitano	JAP	2002
Doze homens e uma sentença	2	DR	Sidney Lumet	EUA	1957
Em busca do ouro	2	CO	Charles Chaplin	EUA	1925
Em cada sonho um amor	2	CO	Gordon Douglas	EUA	1962
Encaixotando Helena	2	DR	Jennifer Chambers Lynch	EUA	1993
Encantadora de baleias	2	DR	Niki Caro	NZ	2002
Ensina-me a viver	2	CO	Hal Ashby	EUA	1972
Entre a loura e a morena	2	MU	Busby Berkeley	EUA	1943
Era uma vez no oeste	2	FT	Sergio Leone	EUA / ITA	1969
Escalado para morrer	2	AC	Clint Eastwood	EUA	1975
Esperança e preconceito	2	DR	Jeff Stanzler	EUA	2005
Fargo - uma comédia de erros	1	PO	Joel Coen	EUA	1996
Filmando a segunda guerra	2	DO	Richard Schickel	EUA	2000
Fitzcarraldo	2	AV	Werner Herzog	ALE	1982
Flores Partidas	2	CO	Jim Jarmusch	EUA	2005
Fogo sagrado!	1	DR	Jane Campion	EUA	1999

Footloose - ritmo louco	2	MU	Herbert Ross	EUA	1984
Garotos em ponto de bala	2	CO	Michael Ritchie	EUA	1976
Golpe baixo	1	AV	Robert Aldrich	EUA	1974
Gosto de sangue - versão do diretor	1	DR	Joel Coen	EUA	1984
Guardiões da noite	2	AC	Timur Bekmambetov	RUS	2004
Hamlet - vingança e tragédia	1	DR	Michael Almereyda	EUA	2001
Hannah e suas irmãs	2	CO	Woody Allen	EUA	1986
Ídolo, amante e herói	2	DR	Sam Wood	EUA	1942
Inocência à prova	3	PO	Reginald Beck	ING	1951
Intervenção divina	1	DR	Elia Suleiman	FRA / MAR / ALE / PAL	2002
Kedma	1	DR	Amos Gitai	ITA / IS / FRA	2002
Kundum	2	DR	Martin Scorsese	EUA	1997
Laffite, o corsário	2	AC	Cecil B. de Mille	EUA	1938
Lágrimas do céu	3	DR	Joseph Anthony	EUA	1956
Lua-de-mel assombrada	2	CO	Gene Wilder	EUA	1986
Luzes da cidade	2	RO	Charles Chaplin	EUA	1931
Luzes da ribalta	2	DR	Charles Chaplin	EUA	1952
Mamãezinha querida	2	DR	Frank Perry	EUA	1981
Manderlay	1	RO	Lars von Trier	DI	2005
Mar adentro	2	DR	Alejandro Amenábar	ESP / FRA / ITA	2004
Marionetes	2	AN	Anders Ronnow Klarlund	DIN	2004
Matando cabos	2	AC	Alejandro Lozano	ME	2004
Melinda e Melinda	1	CO	Woody Allen	EUA	2004
Meu maior amor	2	RO	Mark Robson	EUA	1949
Meu nome é coogan	2	PO	Don Siegel	EUA	1968
Monsieur N	3	DR	Antoine de Caunes	FRA	2003
Monty Python - o sentido da vida	2	CO	Terry Gilliam	ING	1983
Na cama com Madonna	2	DO	Alek Keshishian	EUA	1991
Na época do Ragtime	1	DR	Milos Forman	EUA	1981
Na mira da corrupção	2	SU	Jorge Ramirez Suárez	MX / ING	2004
Ninguém pode saber	2	DR	Hirokazu Kore-Eda	JAP	2004
Norma Rae	2	DR	Martin Ritt	EUA	1979
Nosferatu, o vampiro da noite	1	TE	Werner Herzog	ALE	1979
Nunca fui santa	2	CO	Joshua Logan	EUA	1956
O adversário	1	DR	Nicole Garcia	FRA	2002
O barato de grace	2	CO	Nigel Cole	ING	2000
O Barco do amor	2	CO	Arthur Nadel	EUA	1967
O bebê de Rosemary	2	TE	Roman Polanski	EUA	1968
O corsário sem pátria	2	AV	Anthony Quinn	EUA	1958
O diabo disse não	2	CO	Ermst Lubitsch	EUA	1943
O filho dos deuses	2	FT	Henry Hathaway	EUA	1940
O forte do massacre	2	FT	Joseph M. Newman	EUA	1958
O grande gatsby	2	DR	Jack Clayton	EUA	1974
O grande impostor	1	DR	Robert Mulligan	EUA	1960
O grande segredo	2	SU	Fritz Lang	EUA	1946



O homem que quis matar Hitler	2	SU	Fritz Lang	EUA	1941
O homem sem passado	1	CO	Aki Kaurismäki	FI / ALE / FRA	2002
O inferno é para heróis	2	GU	Don Siegel	EUA	1962
O inventor da mocidade	2	CO	Howard Hawks	EUA	1952
O jardim do pecado	2	FT	Henry Hathaway	EUA	1954
O livro da vida	2	CO	Hal Hartley	FRA / EUA	1998
O maior espetáculo da terra	2	DR	Cecil B. de Mille	EUA	1952
O manto sagrado	1	DR	Henry Koster	EUA	1953
O morro dos ventos uivantes	2	DR	William Wyler	EUA	1939
O motim	2	DR	Ketan Mehta	IND	2004
O outro lado da cama	1	DR	Emilio Martínez Lázaro	ESP	2002
O preço de um covarde	2	FT	Andrew W. McLaglen	EUA	1968
O retorno	2	DR	Andrei Zvyagintsev	RUS	2003
O rio das almas perdidas	1	FT	Otto Preminger	EUA	1954
O segredo da porta fechada	2	SU	Fritz Lang	EUA	1948
O segredo de Vera Drake	3	DR	Mike Leigh	EUA	2004
O show não pode parar	2	DOC	Nanette Burnstein	EUA	2002
O tempo não apaga	2	DR	Lewis Milestone	EUA	1946
O último imperador	2	DR	Bernardo Bertolucci	EUA / ITA	1987
O último magnata	1	DR	Elia Kazan	EUA	1976
O último tango em Paris	2	DR	Bernardo Bertolucci	IT/FR	1973
O último túnel	1	DR	Eric Canuel	CA	2004
Operação França	2	PO	William Friedkin	EUA	1971
Orquídea selvagem	1	DR	Zalman King	EUA	1990
Os clássicos vadios	2	CO	Charles Chaplin	EUA	1921
Os dez mandamentos	2	EP	Cecil B. de Mille	EUA	1956
Os fantasmas contra-atacam	1	CO	Richard Donner	EUA	1988
Os intocáveis	2	AC	Brian DePalma	EUA	1987
Os suspeitos	2	SU	Bryan Singer	EUA	1995
Osama	1	DR	Siddiq Barmak	AFE / ALE / IR / JAP	2003
Papai batuta	2	IN	Marc Forster	EUA	2005
Paraíso	2	DR	Tom Tykwer	ALE / ITA / EUA	2002
Passaporte para a vida	1	DR	Bertrand Tavernier	ESP / FRA / ALE	2002
Primavera, Verão, Outono, Inverno	2	DR	Dave Pearce	COR/AL	2003
Procura Insaciável	2	CO	Milos Forman	EUA	1971
Psicopata Americano	2	SU	Mary Harron	US	2000
Quando os Irmãos se Defrontam	2	DR	George Englund	EUA	1963
Quando Paris Alucina	2	RO	Richard Quine	US	1963
Rei David	1	DR	Bruce Beresford	US	1985
Rio Grande	2	FT	John Ford	EUA	1950
Sansão e Dalila	2	DR	Cecil B. DeMille	EUA	1949
Sayonara	2	RO	Joshua Logan	EUA	1947
Seis não regressaram	1	FT	William Hale	EUA	1968
Sem saída	1	SU	Roger Donaldson	EUA	1987

Sexo, mentiras e videotape	2	DR	Steven Soderbergh	EUA	1989
Shogun	2	AC	Jerry London	EUA	1980
Sob o Céu do Libano	1	CO	Randa Chahal Sabag	LIB/FR	2003
Sylvia	1	DR	Gordon M. Douglas	EUA	1965
Talhado para campeão	2	CO	Phil Karlson	EUA	1962
Tarde Demais para Esquecer	2	RO	Leo McCarey	EUA	1957
Tempos que mudam	2	DR	André Téchiné	FR	2004
Terra ensangüentada	1	AV	Robert Parrish	ING	1954
Testemunha do crime	2	SU	Roy Rowland	EUA	1954
Todos são criminosos	2	CO	Dominique Deruddere	FR/BEL/ING	2004
Top Gang - Ases muito loucas	2	CO	Jim Abrahams	EUA	1991
Toque de recolher	2	AC	Harold Becker	EUA	1981
Tora! Tora! Tora!	2	AC	Richard Fleisher	US/JAP	1970
Torrentes de paixões	2	SU	Henry Hathaway	EUA	1952
Um barco e nove destinos	2	DR	Alfred Hitchcock	EUA	1944
Um beijo antes de morrer	1	SU	James Dearden	EUA	1991
Um casal admirável	1	CO	Lucas Belvaux	FRA	2002
Um grito no escuro	3	DR	Fred Schepisi	AT / EUA	1988
Um príncipe em Nova York	2	CO	John Landis	EUA	1988
Um Rei em Nova York	2	CO	Charles Chaplin	US	1957
Uma lição para não esquecer	2	DR	Paul Newman	EUA	1971
Uma mulher contra Hitler	2	DR	Marc Rothemund	ALE	2005
Uma ponte chamada esperança	2	CO	Menahem Golan	EUA	1984
Vinte Quilos de Confusão	2	DR	Brian Gilbert	IN	1997
Vozes inocentes	1	DR	Luis Mandok	ME/USA/PR	2004
Zardoz	2	FI	John Boorman	ING	1974

Maio de 2007					
Filmes	Número de exibições	Gênero	Diretor	Nacionalidade	Ano
500 Milhas	1	AC	James Goldstone	EUA	1969
800 Balas	1	CO	Álex de la iglesia	ES	2002
A amante do rei	2	DR	Axel Corti	FRA / ING / ITA	1990
A batalha de são pietro	1	DO	John Huston	EUA	1944
A condessa de Hong Kong	2	CO	Charles Chaplin	ING	1967
A dupla vida de veronique	1	DR	Krzysztof Kieslowski	FRA	1991
A força do destino	2	DR	Taylor Hackford	EUA	1982
A fúria da carne	2	DR	George Cukor	EUA	1957
A garotinha que caiu do céu	1	CO	Walter Bernstein	EUA	1980
A grande viagem	1	DR	Ismaël Ferroukhi	FRA	2004
A mulher do açougueiro	2	CO	Terry Hughes	EUA	1991
A múmia	2	TE	Karl Freund	EUA	1932
A noite nupcial	2	DR	King Vidor	EUA	1935
A noiva estava de preto	3	DR	François Truffaut	FRA	1967
A orquídea branca	2	DR	Andre de Toth	EUA	1947
A outra	2	DR	Woody Allen	EUA	1988
A pequena Lili	2	DR	Claude Miller	FRA	2003
A queda! As últimas horas de Hitler	2	DR	Oliver Hirschbiegel	ALE / ITA / AT	2004
A revanche do monstro	1	TE	Jack Arnold	EUA	1955
A ronda de sangue	2	FT	George Sherman	EUA	1938
A última festa de solteiro	3	CO	Delbert Mann	EUA	1957
A última fronteira	2	FT	William Wyler	EUA	1940
A um passo da derrota	3	AC	George Sherman	EUA	1954
A um passo da morte	2	FT	Andre de Toth	EUA	1955
A volta de frank james	1	FT	Fritz Lang	EUA	1940
Adeus, lenin!	1	DR	Wolfgang Becker	ALE	2003
Adorável pecadora	2	CO	George Cukor	EUA	1960
Alcatraz - fuga impossível	2	DR	Don Siegel	EUA	1979
Além da eternidade	2	RO	Steven Spielberg	EUA	1989
Alila	2	DR	Amos Gitai	CA	2003
Almôndegas	2	CO	Ivan Reitman	CA	1979
Amnésia	2	SU	Cristopher Nolan	EUA	2000
Amor à primeira mordida	2	CO	Stan Dragoti	EUA	1979
Amores de estudante	2	CO	Buster Keaton	EUA	1927
Ânsia de amar	1	DR	Mike Nichols	EUA	1971
Antes do anoitecer	1	DR	Julian Schnabel	EUA	2000
As aventuras de David	2	AV	Delbert Mann	ING	1970

Copperfield					
As bodas	2	CO	Pavel Lungin	FRA / RUS / ALE	2000
As chaves de casa	2	DR	Gianni Amelio	ITA / FRA / ALE	2004
As luzes de um verão	2	DR	Anh Hung Tran	VIE / FRA / ALE	2000
As pontes de Toko-Ri	2	GU	Mark Robson	EUA	1954
Assassinato sob custódia	1	DR	Euzhan Palcy	EUA	1989
Até o último alento	2	DR	Irving Rapper	EUA	1958
Bandidos encobertos	2	FT	George Sherman	EUA	1938
Beije quem você quiser	2	CO	Michel Blanc	FRA / ING / ITA	2002
Beijo ardente	2	RO	Henry King	EUA	1926
Bonzo no colégio	2	CO	Frederick De Cordova	EUA	1951
Brilho eterno de uma mente sem lembranças	2	RO	Michel Gondry	EUA	2004
Brubaker	1	DR	Stuart Rosenberg	EUA	1980
Cabeça de praia	3	-	Stuart Heisler	EUA	1954
Caminho Fatal	2	FT	William C. McGann	EUA	1942
Carrossel de emoções	2	MU	John Rich	EUA	1964
Casa vazia	2	DR	Kim Ki-Duk	COR	2004
Cassino	2	DR	Martin Scorsese	EUA	1996
Chaga de fogo	1	PO	William Wyler	EUA	1951
Chaplin today: casamento ou luxo?	1	DO	Mathias Ledoux	FRA	2003
Chaplin today: o circo	1	DO	François Ede	FRA	2003
Charada	2	SU	Stanley Donen	EUA	1963
Chattahoochee	2	DR	Mick Jackson	EUA	1990
Cheech e chong em amsterdã	1	CO	Thomas Chong	EUA	1983
Chuva de mulheres	3	CO	Randal Kleiser	ING	1989
Cidade dos sonhos	2	DR	David Lynch	EUA / FRA	2001
Círculo do medo	2	SU	Lee Thompson	EUA	1962
Como agarrar um milionário	2	CO	Jean Negulesco	EUA	1954
Como conquistar as mulheres	2	DR	Lewis Gilbert	ING	1966
Condenados pelo vício	1	DR	Barbet Schroeder	EUA	1987
Contrastes humanos	1	CO	Preston Sturges	EUA	1941
Crimes de paixão	2	DR	Ken Russell	EUA	1984
Cyrano	2	DR	Jean-Paul Rappennau	FRA	1990
De volta para o futuro 3	3	AV	Robert Zemeckis	EUA	1990
Delicada relação	1	DR	Eytan Fox	ISR	2002
Demétrius e os gladiadores	1	-	Delmer Daves	EUA	1954
Desde que otar partiu..	2	DR	Julie Bertucelli	FRA / BEL	2003
Dirigindo no escuro	2	CO	Woody Allen	EUA	2002
Doces mentiras	2	CO	Nathalie Delon	EUA	1989
Dogma do amor	1	RO	Thomas Vinterberg	ALE / EUA	2003
Dolls	1	DR	Takeshi Kitano	JAP	2002

Dona Barbara	1	DR	Betty Kaplan	EUA	1988
Edukators - os educadores	2	DR	Hans Weingartner	ALE / AUS	2004
Ela vai ter um bebê	2	CO	John Hughes	EUA	1988
Ellie Parker	1	CO	Scott Coffey	EUA	2005
Em fuga	2	SU	Lucas Belvaux	FRA	2002
Encantadora de baleias	1	DR	Niki Caro	NZ	2002
Escalado para morrer	2	AC	Clint Eastwood	EUA	1975
Esperança e preconceito	2	DR	Jeff Stanzler	EUA	2005
Fargo - uma comédia de erros	1	PO	Joel Coen	EUA	1996
Febre da selva	4	DR	Spike Lee	EUA	1991
Febre de juventude	1	CO	Robert Zemeckis	EUA	1978
Filhote	2	CO	Miguel Albaladejo	ES	2004
Fitzcarraldo	1	AV	Werner Herzog	ALE	1982
Footlosse - ritmo louco	3	MU	Herbert Ross	EUA	1984
Garotas procuram	1	CO	Dennis Gansel	ALE	2001
Garotos em ponto de bala	2	CO	Michael Ritchie	EUA	1976
Golpe baixo	1	AV	Robert Aldrich	EUA	1974
Hannah e suas irmãs	1	CO	Woody Allen	EUA	1986
Herói por acaso	1	DR	Gerard Jugnot	FRA	2002
Ídolo, amante e herói	2	DR	Sam Wood	EUA	1942
Inconscientes	1	DR	Joaquín Oristrell	ES	2004
Intervenção divina	2	DR	Elia Suleiman	FRA / MAR / ALE / PAL	2002
Ironweed	1	DR	Hector Babenco	EUA	1987
Irreversível	2	DR	Gaspar Noé	FRA	2002
Jogo mortal	2	SU	Joseph L. Mankiewicz	EUA	1972
Kundun	2	DR	Martin Scorsese	EUA	1997
Laffite, o corsário	2	AC	Cecil B. DeMille	EUA	1938
Lágrimas do céu	3	DR	Joseph Anthony	EUA	1956
Lição de cinema - kieszowski	1	DO	Dominique Rabourdin	FRA	1994
Longa jornada noite adentro	2	DR	Sidney Lumet	EUA	1962
Lua-de-mel assombrada	2	CO	Gene Wilder	EUA	1986
Lugar nenhum na África	3	DR	Caroline Link	EUA	2001
Luzes da ribalta	1	DR	Charles Chaplin	EUA	1952
Macbeth - reinado de sangue	2	DR	Orson Welles	EUA	1948
Mamãezinha querida	1	DR	Frank Perry	EUA	1981
Mar adentro	1	DR	Alejandro Amenábar	ES / FRA / ITA	2004
Maratona da morte	2	SU	John Schlesinger	EUA	1976
Marcha nupcial	2	DR	Erich Von Stroheim	EUA	1928
Marinheiro de encomenda	2	CO	Charles Reisner	EUA	1928
Matando cabos	2	AC	Alejandro Lozano	ME	2004
Meu maior amor	2	RO	Mark Robson	EUA	1949
Meu nome é coogan	2	PO	Don Siegel	EUA	1968

Monique - sempre feliz!	2	CO	Valerie Guignabodet	FRA	2002
Monsieur N	2	DR	Antoine de Caunes	FRA	2003
Mulher daquela espécie	3	DR	Sidney Lumet	EUA	1959
Na época do ragtime	2	DR	Milos Forman	EUA	1981
Neve sobre os cedros	1	DR	Scott Hicks	EUA	1999
New York, New York	2	MU	Martin Scorsese	EUA	1977
Nosferatu, o vampiro da noite	1	TE	Werner Herzog	ALE	1979
Nunca fui santa	2	CO	Joshua Logan	EUA	1956
O abraço partido	2	DR	Daniel Burman	AG	2004
O adversário	2	DR	Nicole Garcia	FRA	2002
O céu pode esperar	2	CO	Warren Beatty	EUA	1978
O circo	2	CO	Charles Chaplin	EUA	1928
O corsário sem pátria	1	AV	Anthony Quinn	EUA	1958
O diabo disse não	3	CO	Ernst Lubitsch	EUA	1943
O enigma de Kaspar Hauser	1	DR	Werner Herzog	ALE	1975
O espião que saiu do frio	2	SU	Martin Ritt	EUA	1965
O filho dos deuses	1	FT	Henry Hathaway	EUA	1940
O fio da inocência	1	DR	Atom Egoyan	CA / ING	1999
O garoto	1	CO	Charles Chaplin	EUA	1921
O grande gatsby	1	DR	Jack Clayton	EUA	1974
O grande impostor	2	DR	Robert Mulligan	EUA	1960
O homem que quis matar hitler	2	SU	Fritz Lang	EUA	1941
O incrível homem que encolheu	2	FI	Jack Arnold	EUA	1957
O inferno é para heróis	3	-	Don Siegel	EUA	1962
O inventor da mocidade	2	CO	Howard Hawks	EUA	1952
O livro da vida	2	CO	Hal Hartley	FRA / EUA	1998
O maior espetáculo da terra	2	DR	Cecil B. DeMille	EUA	1952
O milagre de berna	2	CO	Sönke Wortmann	ALE	2003
O morro dos ventos uivantes	2	DR	William Wyler	EUA	1939
O motim	2	DR	Ketan Mehta	IND	2004
O mundo da fantasia	2	MU	Walter Lang	EUA	1954
O pecado mora ao lado	2	CO	Billy Wilder	EUA	1955
O retorno	2	DR	Andrei Zvyagintsev	RUS	2003
O rio das almas perdidas	1	FT	Otto Preminger	EUA	1954
O segredo da porta fechada	1	SU	Fritz Lang	EUA	1948
O segredo de vera drake	2	DR	Mike Leigh	ING / FRA / NZ	2004
O tempo não apaga	2	DR	Lewis Milestone	EUA	1946
O terceiro tiro	2	CO	Alfred Hitchcock	EUA	1955
O último americano virgem	2	CO	Boaz Davison	EUA	1982

O último imperador	2	DR	Bernardo Bertolucci	EUA / ITA	1987
O último magnata	1	DR	Elia Kazan	EUA	1976
O último túnel	1	DR	Eric Canuel	CA	2004
Oh! Que bela guerra	2	MU	Richard Attenborough	ING	1969
Os abutres têm fome	2	FT	Don Siegel	EUA	1970
Os dez mandamentos	1	-	Cecil B. DeMille	EUA	1956
Os fantasmas contra-atacam	2	CO	Richard Donner	EUA	1988
Os homens preferem as loiras	2	MU	Howard Hawks	EUA	1953
Os suspeitos	2	SU	Bryan Singer	EUA	1995
Osama	2	DR	Siddiq Barmak	AFE / ALE / IR / JAP	2003
Outro homen, outra mulher	2	FT	Claude Lelouch	EUA	1977
Passaporte para a vida	2	DR	Bertrand Tavernier	ES / FRA / ALE	2002
Perdas e danos	1	DR	Louis Malle	ING	1992
Projeto secreto - macacos	2	AV	Jonathan Kaplan	EUA	1987
Quando paris alucina	3	RO	Richard Quine	EUA	1963
Querida wendy	2	DR	Thomas Vinterberg	DI / FRA / ALE	2005
Raça brava	2	FT	Andrew MacLaglen	EUA	1966
Rei david	2	DR	Bruce Beresford	EUA	1985
Rosalie vai às compras	2	CO	Percy Adlon	ALE	1989
Sabrina	2	CO	Billy Wilder	EUA	1954
Sansão e Dalila	2	DR	Cecil B. DeMille	EUA	1949
Sayonara	2	RO	Joshua Logan	EUA	1947
Seis não regressaram	1	FT	Willian Hale	EUA	1968
Sem saída	1	SU	Roger Donaldson	EUA	1987
Sexo por compaixão	2	DR	Laura Mañá	ES / ME	2000
Sexo, mentiras e videotape	2	DR	Steven Soderbergh	EUA	1989
Silver city	1	DR	John Sayles	EUA	2004
Sob o céu do líbano	2	CO	Randa Chahal Sabag	LIB / FRA	2003
Stanley e Iris	2	DR	Martin Ritt	EUA	1990
Surfe no Havaí	2	AV	William Pelps	EUA	1987
Tarde demais para esquecer	2	RO	Leo McCarey	EUA	1957
Tempos que mudam	2	DR	André Téchiné	FRA	2004
Terra ensangüentada	1	AV	Robert Parrish	ING	1954
Testemunha do crime	2	SU	Roy Rowland	EUA	1954
The beatles: os reis do iê iê iê	2	MU	Richard Lester	ING	1964
Thelma e louise	2	AV	Ridley Scott	EUA	1991
Torrentes de paixões	2	SU	Henry Hathaway	EUA	1952
Três irmãs	2	CO	Daniele Thompson	FRA	1999
Três marujos em paris	2	MU	Richard Quine	EUA	1955
Túmulo com vista	2	CO	Nick Hurran	ING / EUA / ALE	2002
Um barco e nove destinos	2	DR	Alfred Hitchcock	EUA	1944
Como conquistar as mulheres	2	DR	Lewis Gilbert	ING	1966

Um tira da pesada 2	3	CO	Tony Scott	EUA	1987
Um vazio no meu coração	1	DR	Lucas Moodysson	SE	2004
Uma mulher contra hitler	1	DR	Marc Rothemund	ALE	2005
Uma viagem ao inferno	1	PO	Lili Fini Zanuck	EUA	1991
Vida de cachorro	1	DR	Charles Chaplin	EUA	1918
Violação de domicílio	2	DR	Saverio Costanzo	ITA	2004
Westward ho	2	FT	Robert N. Bradbury	EUA	1935
Whisky	2	CO	Juan Pablo Rebella	URU	2004
Wilde	3	DR	Brian Gilbert	ING	1997
Zardoz	2	FI	John Boorman	ING	1974